Die dramatische Zeit in Senecas Tragödien

ANDREAS HEIL

MNEMOSYNE SUPPLEMENTS MONOGRAPHS ON GREEK AND LATIN LANGUAGE AND LITERATURE

BRILL

Die dramatische Zeit in Senecas Tragödien

Mnemosyne

Supplements

Monographs on Greek and Latin Language and Literature

Editorial Board

G.J. Boter
A. Chaniotis
K.M. Coleman
I.J.F. de Jong
T. Reinhardt

VOLUME 357

The titles published in this series are listed at brill.com/mns

Die dramatische Zeit in Senecas Tragödien

von

Andreas Heil

BRILL

LEIDEN · BOSTON
2013

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Heil, Andreas, 1969-
Die Dramatische Zeit in Senecas Tragodien / by Andreas Heil.
pages cm. – (Mnemosyne, Supplements. Monographs on Greek and Latin Language and Literature, ISSN 0169-8958 ; 357)
Includes bibliographical references and index.
ISBN 978-90-04-24453-5 (hardback : acid-free paper) – ISBN 978-90-04-25144-1 (e-book)
1. Seneca, Lucius Annaeus, ca. 4 B.C.-65 A.D.–Criticism and interpretation. 2. Latin drama (Tragedy)–History and criticism. I. Title.

PA6685.H38 2013
872'.01–dc23

2013009546

This publication has been typeset in the multilingual "Brill" typeface. With over 5,100 characters covering Latin, IPA, Greek, and Cyrillic, this typeface is especially suitable for use in the humanities. For more information, please see www.brill.com/brill-typeface.

ISSN 0169-8958
ISBN 978-90-04-24453-5 (hardback)
ISBN 978-90-04-25144-1 (e-book)

Copyright 2013 by Koninklijke Brill NV, Leiden, The Netherlands.
Koninklijke Brill NV incorporates the imprints Brill, Global Oriental, Hotei Publishing, IDC Publishers and Martinus Nijhoff Publishers.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior written permission from the publisher.

Authorization to photocopy items for internal or personal use is granted by Koninklijke Brill NV provided that the appropriate fees are paid directly to The Copyright Clearance Center, 222 Rosewood Drive, Suite 910, Danvers, MA 01923, USA.
Fees are subject to change.

This book is printed on acid-free paper.

INHALT

Vorwort VII

Einleitung 1
Problemstellung und Forschungsstand 1
Ziel und Programm der Untersuchung 8

I. *Periturus dies*: Dramatische Zeit im *Thyestes* 13
Prolog 17
Botenbericht (vierter Akt) und viertes Chorlied 24
Atreus 37
Thyestes 41
Der Lauf der Sonne und die dramatische Zeit 55
Ergebnisse 62
Ausblick 65

II. Zeit und Wahrnehmung im *Hercules furens* 71
Temporale Anomalien? 71
Juno 76
Erstes Chorlied 80
Amphitryon und der Chor der thebanischen Bürger 82
Amphitryon und Megara 88
Die Rückkehr des Hercules 92
Die Illusion Amphitryons 98
„Why art thou still?“ 106
Tempovariationen im dritten und vierten Akt 110
Ergebnisse 119
Ausblick 120

III. Calchas und die Zeitstruktur der *Troas* 123
Prolog 125
Zweiter Akt 126
Das Lager der Griechen 130
Calchas 142
Das zweite Chorlied 153
Ergebnisse 159

IV. *Meus dies est.* Der Hochzeitstag als Zeitrahmen in der *Medea* 163
Prolog 165
Erstes Chorlied 171
Zweiter Akt 178
Dritter Akt 183
Vierter Akt 190
Medeas Mondfinsternis 193
Viertes Chorlied und fünfter Akt 199
Medeas Scheidung 205
Ergebnisse 212

Zusammenfassung und Ausblick: Senecas Zeitbehandlung im Kontext der dramatischen Literatur der Antike 213
Figurenperspektive und subjektive Zeitwahrnehmung 214
Zeitliche Konzentration der Handlung 216
Flexible Zeitbehandlung 218
Die Rolle des Chores und die zeitliche Sukzession 221
Dramatischer Rhythmus 223
Jenseits der Zeitstruktur 224

Literaturverzeichnis 227
Stellenregister 243
Sachregister 247

VORWORT

Die vorliegende Untersuchung ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Habilitationsschrift, die 2010 an der Fakultät Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften der Technischen Universität Dresden eingereicht wurde.

Danken möchte ich zunächst meinem sehr verehrten Lehrer, Herrn Professor Michael von Albrecht (Heidelberg), auf dessen Rat und Hilfe ich mich immer verlassen konnte. Dank gilt darüber hinaus meinen Gutachtern, den Herren Professoren Fritz-Heiner Mutschler (Dresden/Peking), Christian Mueller-Goldingen (Dresden) und E.A. Schmidt (Tübingen). Herrn E.A. Schmidt fühle ich mich ganz besonders verpflichtet für seine zahlreichen Hinweise und seine kritische, aber immer faire Auseinandersetzung mit meinen Thesen. Dieser persönliche Kontakt hat – ebenso wie im Vorfeld seine Veröffentlichungen zum Thema – diese Arbeit entscheidend geprägt. Das gemeinsame Interesse an Seneca tragicus verbindet mich mit Herrn Professor Wilfried Stroh (München), dem ich manche Einsicht und Anregung verdanke.

Ganz besonderer Dank – für Diskussion, Korrektur und moralische Unterstützung – gebührt meinen Dresdener Kolleginnen und Kollegen Andreas Haltenhoff, Antje Junghanß, Bernhard Kaiser, Matthias Rabe, Mario Waida, André Walther und Katharina Walther. Auch die vielfältige und freundschaftliche Förderung, die ich durch Herrn Mutschler, nicht nur im Rahmen der Habilitation, erfahren habe, möchte ich an dieser Stelle nicht unerwähnt lassen.

Was ich endlich meinen langjährigen Freunden Gregor Damschen und Roland Granobs sowie meiner Familie schulde, kann und soll hier nur angedeutet werden.

Dem Verlag Brill danke ich für die Aufnahme des Buches in die Reihe „Mnemosyne Supplements“ und für die redaktionelle Betreuung. Nicht vergessen möchte ich auch den vom Verlag Brill bestellten anonymen Gutachter, von dessen detaillierter und ausgewogener Bewertung meine Arbeit profitiert hat.

Dresden, den 12.12.2012

EINLEITUNG

Problemstellung und Forschungsstand

In der jüngeren Forschung ist wiederholt der originelle Umgang des Tragikers Seneca mit der *dramatischen Zeit* betont worden.[1] Unter dramatischer Zeit soll hier die *gespielte Zeit* verstanden werden, die Zeit also, welche die fiktiven Figuren auf der realen oder imaginierten Bühne erleben.[2] Demgegenüber wird als *Spielzeit* die Zeitspanne bezeichnet, die für die Rezeption des dramatischen Textes im Rahmen einer realen oder imaginierten Aufführung erforderlich ist. Gespielte Zeit und Spielzeit weichen oft in ihrer Dauer deutlich voneinander ab.[3] Beide haben aber in der Regel eines gemeinsam: Dem Nacheinander in der Spielzeit entspricht ein Nacheinander in der gespielten Zeit. Was den Rezipienten sukzessive präsentiert wird, geschieht auch in der dramatischen Zeit sukzessive.[4] Das Vorherrschen dieses „Prinzips der Sukzession“ im Drama resultiert aus dem weitgehenden Fehlen eines „vermittelnden Kommunikationssystems“.[5] Dagegen

---

[1] Zwierlein (1970, 200) betont, Seneca verfahre „oftmals völlig frei mit der Kategorie Zeit“. Vgl. Seidensticker (1985, 128: „zeitliche und logische Sprünge sind nicht selten“) und besonders Schiesaro (2003, 177): „There seems to exist a broad consensus, implicit or explicit, that many of the plays’ temporal structures display markedly idiosyncratic features. … It is well established that Seneca breaks away from many fifth-century conventions: the unity of time and space, the rigid delimitation of the time allotted to the tragic action, the coherent succession of scenes in an undisturbed temporal continuum – these are all rules to which Seneca finds surprising (and, I think, highly effective) alternatives.“ Ebenso Littlewood (2004, 77: „jarring effect of temporal confusions“) und Fischer (2008, 63 zum Herc. f.: „Raum und Zeit verschwimmen“).

[2] Siehe Pütz ([2]1977) und Pfister ([11]2001, 359–381). Bei der gespielten Zeit ist (so Pfister, ebd., 369 f.) weiter zu differenzieren zwischen szenisch präsentierter Zeit und nicht szenisch präsentierter Zeit (z. B. durch Chorlieder überbrückte Zeiträume). Werden Ereignisse, die zeitlich vor oder nach der Dramenhandlung liegen, durch externe Prolepsen bzw. Analepsen der Figuren thematisiert, so spricht man von „besprochener Zeit“ (Lämmert 1967 [1955], 211).

[3] Dies erreicht der Dramatiker besonders durch die Aussparung nicht szenisch präsentierter Zeiträume. Siehe unten S. 59 f. und 218–221.

[4] Bereits Aristoteles betont, daß sich das Geschehen in der Tragödie sukzessive – ἐφεξῆς – entwickelt (poet. 1451a11–15): ὡς δὲ ἁπλῶς διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς ὅρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους. Vgl. Belfiore (2001, 33–36).

[5] Siehe zum Kommunikationsmodell dramatischer Texte Pfister ([11]2001, 19–22), zur Zeitbehandlung ebd. (22 f. und 273 f.).

kann etwa in narrativen Texten der Erzähler die Chronologie beliebig manipulieren. Ereignisse, die gleichzeitig an verschiedenen Orten stattfinden, können nacheinander erzählt werden.[6] Durch ausführliche Rück- und Vorblenden kann Vergangenes nachgeholt und Zukünftiges vorweggenommen werden:

> Die dramatische Präsentation der Geschichte ist … stärker auf ein ‚einsinniges' Nacheinander festgelegt als die narrative Präsentation, die eine Umstellung von ganzen Großabschnitten und eine Auffächerung und Verzweigung der Geschichte in nebeneinander herlaufende Handlungsphasen kennt. Treten dennoch in dramatischen Texten solche Durchbrechungen der Sukzession auf, so impliziert dies eine Episierung, die Etablierung eines vermittelnden Kommunikationssystems, auf das sie als intentional ordnende und interpretierende Eingriffe bezogen werden …[7]

Genau solche Episierungstendenzen sind gemeint, wenn die Originalität der Zeitbehandlung in den Tragödien Senecas betont wird. Hat also Seneca tatsächlich durch Aufhebung des „Prinzips der Sukzession" ein *episches Drama* geschaffen, ein Drama, in dem Formkonstanten nicht nur der antiken dramatischen Literatur ihre selbstverständliche Gültigkeit verlieren? Um diese Frage beantworten zu können, müssen die in der Forschung diskutierten Manipulationen der Zeitstruktur erneut und im Zusammenhang untersucht werden. Besondere Aufmerksamkeit wurde bislang den Prologen und ihrem jeweiligen Verhältnis zu den folgenden Akten gewidmet.[8] Temporale Anomalien sind aber auch im weiteren Verlauf der Stücke nicht nur zwischen Akten, sondern sogar in ein und derselben Szene behauptet worden.[9] Als einflußreich haben sich vornehmlich die Studien von Owen (1968 und 1970) sowie von Shelton (1975 und 1978) erwiesen.

---

[6] Siehe für das antike Epos Zielinski (1899–1901), Rengakos (1995), Scodel (2008) und Nünlist (2011, 79–93).

[7] Pfister (^{11}2001, 274). Vgl. für die griechische Tragödie Romilly (1968, 7): „Being a direct imitation of life, with no storyteller between us and the action, it has to follow the experiences and emotions of the characters in their very continuity." Für die nur „besprochene Zeit" (siehe oben Anm. 2) gilt das Gesetz der Sukzession auch im Drama nicht. Episoden der Vorgeschichte und Ausblicke in die Zukunft können in beliebiger Reihenfolge von den Figuren thematisiert werden.

[8] Der Begriff ‚Akt' wird – im Sinne des griechischen μέρος (siehe Beare 1964, 201 f.) – für den Prolog (= 1. Akt) sowie für die Partien zwischen den Chorliedern verwendet. Senecas Stücke haben fünf (Herc. f., Tro., Med., Ag., Thy.), in zwei Fällen vielleicht sechs Akte (Oed. und Phaedr.; siehe Boyle 2011, 98 f.). Zum Problem der Akteinteilung in den Tragödien Senecas siehe Anliker (1960, 49 f.) und Tarrant (1978, 218–221). Die zeitlich-räumliche Unbestimmtheit der Prologe betonen Heldmann (1974, 10–15) sowie Mantovanelli (1992).

[9] Zur Behandlung der Zeit in den Chorliedern vgl. Schmidt (2004a, 336 f., 2004b, 344 f.).

Owen (1968) glaubt, am Beispiel des *Thyestes* zeigen zu können, daß sich die durch die Verbrechen des Atreus ausgelöste Verdunkelung der Sonne für die verschiedenen Figuren des Dramas wiederhole. Dasselbe Ereignis werde immer neu aus jeweils wechselnder Perspektive vorgeführt. Erst aus der Zusammenschau der einzelnen Facetten ergebe sich das vollständige Bild (S. 298):

> Time and action in the last part of this play are no longer sequential, but become multi-dimensional, and the audience is confronted with facet after facet of the same event.[10]

Bei seiner Analyse der *Troas* (*Troades*) kommt Owen (1970) besonders für die erste Hälfte des Stückes zu dem Ergebnis, daß der Sukzession in der Spielzeit nicht eine Sukzession in der gespielten Zeit entspreche, vielmehr würden drei *zeitlich simultan* ablaufende Handlungen vorgeführt, wobei Seneca in Nachahmung narrativer Techniken die zeitlich zusammengehörigen Sequenzen voneinander trenne und chiastisch anordne (S. 124):

> A counterpoint is set up between real time and dramatic time which implies a highly sophisticated awareness of the potential of drama to reorder reality. Dramatic time and action have acquired the power to skip forward or backward at the poet's discretion.

Owen spricht von einer „basic revolution in the concept of dramatic time" (S. 121) und betont den experimentellen Charakter der Tragödien Senecas.[11]

Shelton vertritt die These, daß die Prologe von *Hercules furens* und *Thyestes* jeweils *zeitlich simultan* mit der in den übrigen Akten ablaufenden Handlung zu denken seien. Die Prologe, in denen die Zeit schneller voranschreite, gäben Kommentare, die das eigentlich zeitgleich ablaufende, aber vom Dramatiker im Anschluß an den ersten Akt präsentierte Handeln der Figuren für das Publikum verständlich machen sollten (1978, 20):

> By dividing one temporal moment and dramatizing simultaneous events linearly, Seneca produced for the audience two points of perspective of the dramatic events: the superhuman perspective of the opening scene and the human perspective of the rest of the play.[12]

---

[10] Zustimmend referiert von Hiltbrunner (1985, 992).

[11] Ebenso Schmidt (2004b, 346): „Die Betrachtungen von Zeitstrukturen führen zu einem Bild der Dramen Senecas, das sie in einer vom Theater anderer Kulturepochen durchaus verschiedenen kategorialen Eigenart erscheinen läßt und sie von attischen Tragödien wie vom klassischen Drama Europas unterscheidet."

[12] Vgl. Shelton (1975, 165): „The ghost of Tantalus is a dramatic representation of Lust; Juno's speech is a dramatic device through which the processes of Hercules' mind are disclosed to the audience. In both plays, Seneca has used superhuman figures; he is not,

Zu ihren weitreichenden Folgerungen gelangt Shelton hauptsächlich auf Grund von zwei (scheinbaren) Widersprüchen. Im Prolog des *Thyestes* verkündet die Furie dem Totengeist des Tantalus zunächst, er werde Zuschauer des schrecklichen Mahles sein, das Atreus für seinen Bruder Thyestes bereitet (63–67). Gegen Ende des Prologes scheint sie ihn dann aber doch in die Unterwelt zurückzuschicken (105 f.).[13] Für Shelton läßt sich das Problem durch die Annahme lösen, daß die Aufforderung zum Zuschauen tatsächlich zeitgleich mit dem Bankett sei, während das Ende des Prologes mit dem Ende des Stückes zusammenfalle. Wie sich zeigen wird, ist eine sehr viel einfachere Lösung möglich.[14] Im Prolog des *Hercules furens* befürchtet Juno, Hercules werde den Himmel angreifen (*iter ruina quaeret*: 67). Wenige Verse später beginnt er dann bereits den Angriff (*quaerit ad superos viam*: 74). Allerdings entsteht dieser Eindruck nur, wenn man annimmt, daß der Tempuswechsel hier einen tatsächlichen Fortschritt in der gespielten Zeit markiert. Näherliegend ist eine andere Erklärung: Die Ängste Junos sind so intensiv, daß ihr das drohende Ereignis als bereits gegenwärtig *erscheint*.[15] Selbst wenn die genannten Divergenzen sich nicht anders und einfacher erklären ließen, ist es mehr als problematisch, grundsätzliche Betrachtungen über den Umgang Senecas mit der dramatischen Zeit auf der Grundlage derart punktueller Beobachtungen anzustellen. Allgemeiner formuliert Shelton (1979) ihre Auffassung in einem Beitrag zur *Medea*. „Dislocation of space and time“ (S. 39) gehört für sie zu den Elementen, die es erlauben, die Tragödien Senecas als manieristische Literatur[16] zu klassifizieren (S. 57):

> The characters discuss definitions or externalize emotional states, rather than acting and therefore moving forward in time. We cannot determine for them a specific location, a specific time, or the specific movement of time. Sometimes in fact the time and space are illogical.

---

however, suggesting that the gods control human actions. Quite the opposite. He insists on human responsibility for human actions and his use of superhuman figures in the opening scenes is simply a technique which allows him to dramatize for his audience processes not normally visible to humans, and to explore, therefore, the psychology of his characters …“ Die Tatsache, daß sich „temporal manipulation“ für den *Agamemnon* nicht nachweisen läßt, ist für Shelton (1977, 39) ein Indiz dafür, daß es sich um ein Frühwerk Senecas handeln müsse.

13 Lesky (1966 [1922–1923], 534) erklärt den scheinbaren Widerspruch aus der Umarbeitung einer Euripideischen Vorlage, die Seneca „in geschmackloser Weise“ habe „überbieten wollen“.

14 Zur Kritik siehe Monteleone (1991, 190: „L’ipotesi della Shelton – moderna e suggestiva – si scontra con le indicazioni temporali esplicite nel testo senechiano“) und Kapitel 1.

15 Siehe die ausführlichere Diskussion in Kapitel 2.

16 Shelton knüpft hier besonders an Wanke (1964) und Burck (1971) an. Vgl. zu dieser Diskussion Liebermann (2004, 32 Anm. 85).

Besonderheiten in der Behandlung der Zeit diskutieren Zwierlein (1966, 29–38) und in seiner Nachfolge Kugelmeier (2007, 167–175) im Rahmen der Frage, ob die Tragödien Senecas für eine Aufführung oder für die Rezitation bestimmt waren. Beide deuten etwa das prompte Erscheinen des Calchas in der *Troas* (*Troades*) als Indiz für die „Bühnenfremdheit" der Tragödien Senecas.[17] Kugelmeier glaubt darüber hinaus, daß die unverhältnismäßig lange Pause zwischen der Ankündigung des Hercules durch Amphitryon und seiner tatsächlichen Rückkehr im Fall einer Inszenierung des *Hercules furens* „komisch" (S. 169) wirken würde.[18]

An Owen und Shelton knüpfen in jüngster Zeit mit unterschiedlichen neuen Akzentuierungen u. a. die Arbeiten von Schiesaro (2003, 177–220) sowie von Schmidt (2004a, 2004b und 2013) an. Schiesaro ist der Auffassung, daß Seneca durch eine „disruption of the conventions of tragic time" (2003, 183) Verfremdungseffekte erziele, die an das Epische Theater Brechts erinnerten. Die von Shelton und anderen aufgezeigten temporalen Anomalien wertet er als bewußt eingesetzte Signale, die das Publikum auf die Fiktionalität der Stücke aufmerksam machen sollten.

> Before twentieth-century ‚epic' theatre started to exploit discrepancies in the treatment of dramatic time in order to draw an audience's attention to the fictional nature of their experience, only a few authors had explored the possibilities of a non-linear arrangement of time.[19]

Schmidt erklärt – an das Diktum von Friedländer (1931, 37) anknüpfend, bei Seneca sei im Prolog bereits „alles vorhanden, πάντα ὁμοῦ" – die Besonderheiten der dramatischen Komposition mit musikalischen bzw. lyrischen Kategorien.[20] Obwohl Schmidt Sheltons Rede von einer „distortion" (1975, 267 Anm. 9) bzw. „manipulation of dramatic time" (1978, 21) ausdrücklich

---

17 Siehe zu dieser Frage das Kapitel 3.

18 Siehe dazu das Kapitel 2.

19 Schiesaro (2003, 183). Schiesaro ist in diesem Punkt von Nussbaum (1993 und 1994) beeinflußt, die betont, Seneca wolle verhindern, daß sich der Zuschauer mit den Figuren auf der Bühne identifiziere. Damit setze er eine besonders von Chrysipp entwickelte Strategie für den Umgang mit poetischen Texten produktiv um: Ziel dieser Strategie sei eine – von Nussbaum als „critical spectatorship" bezeichnete – distanzierte Haltung des Rezipienten. Zu Nussbaums Deutungsansatz siehe auch Hine (2004, 187–192).

20 In diesem Sinn bemerkt bereits Friedrich (1933, 57), nachdem er (scheinbare) Widersprüche zwischen dem Prolog (Rede Junos vor Tagesanbruch) und den übrigen Akten im *Hercules furens* angeführt hat: Seneca „gewann damit die Gelegenheit zu einer *Ouvertüre* [meine Hervorhebung], die in ihrer erregenden Düsterkeit weit mehr als eine Rede Amphitryons geeignet war, diejenige Stimmung hervorzurufen, die nach Ausweis der übrigen Stücke ihm und wohl auch seinem Publikum als die eigentlich tragische galt."

zurückweist,[21] hält er weiterhin an den von ihr vorgelegten Ergebnissen fest (Schmidt 2004b, 343): „Für die Prologe des *Hercules* und des *Thyestes* brauchen entsprechende Analysen nach den Beobachtungen Sheltons … nicht mehr durchgeführt zu werden."

Was in der jüngeren und jüngsten Forschung als origineller Umgang mit der dramatischen Zeit eine positive Bewertung findet, wurde in der älteren Forschung unter dem Etikett ‚Auflösung des Dramenkörpers' diskutiert.[22] Dieser für die Interpretation der Tragödien Senecas bis heute fundamentale Begriff ist von Regenbogen (1961 [1927–1928], 430 f.) geprägt worden. In seinem Versuch, die abwertend gemeinte Charakterisierung der Stücke als *tragoediae rhetoricae*[23] mit einem neuen, positiven Inhalt zu füllen, betont Regenbogen, das Hauptanliegen Senecas sei die Affektdarstellung. Der dramatische Gesamtzusammenhang spiele für diesen nur eine untergeordnete Rolle: „Es kann also die Wahrscheinlichkeit und das folgerechte Ineinandergreifen der Szenen vernachlässigt werden, ja es wird beides nicht ganz selten vernachlässigt, sobald jenes primäre Interesse befriedigt ist."[24] An die Stelle einer sich sukzessive entwickelnden Handlung träten in diesem „Staccatostil" (S. 433) einzelne Szenen, die mehr oder weniger beziehungslos

---

21 Schmidt (2013, 539): „The coincidence of the events of the opening scene and the rest of the play should not be explained as a manipulation or distortion of time; instead of a (temporal) simultaneity the coincidence of meaning should be recognized. The structure of these late plays and the other earlier ones is more analogous to the character and meaning of succession in music and lyric; the significance of natural time for the sequence of acts and scenes is thus reduced. The succession of opening and further acts is not a chronological-causal sequence of actions, but a sequel for the sympathizing, responding and understanding spectator."

22 Vgl. zum folgenden besonders die Forschungsberichte von Seidensticker und Armstrong (1985) sowie von Hiltbrunner (1985). Lefèvre (1978, 43) erklärt diese Episodenhaftigkeit gar zum gattungsübergreifenden Strukturprinzip des römischen Dramas: „Die Tragödie ist in Rom wie die Komödie durch den Verzicht auf eine organisch sich entwickelnde Handlung gekennzeichnet."

23 Der Begriff geht auf Leo (1963a [1878], 148) zurück. Vgl. ebd. 158: „istae vero non sunt tragoediae sed declamationes ad tragoediae amussim compositae et in actus deductae; in quibus si quid venuste vel acute dictum, floride et figurate descriptum, copiose narratum esset, plaudebant auditores, arti satisfactum erat."

24 Dabei knüpft Regenbogen (1961 [1927–1928], 421) an J.C. Scaliger an: „An der Stelle, wo Scaliger in der Poetik (VII, 3) das Ziel der Tragödie umschreibt, heißt es: docet *affectus* poeta per actiones, ut bonos amplectamur atque imitemur ad agendum, malos aspernemur ad abstinendum. … Quare erit actio quasi exemplar aut *instrumentum* in fabula; *affectus vero finis*. Damit ist die Handlung im Drama zu einem Hilfsmoment, Darstellung aber und durch sie Beeinflussung und Leitung des Affekts zum eigentlichen τέλος der Tragödie erklärt." Folgerichtig beschränkt sich Regenbogen auch bei seiner Analyse ausdrücklich auf Einzelszenen (S. 431 f.). Den Ansatz Regenbogens stellt zusammenfassend Liebermann (2004, 1–6) dar.

nebeneinander ständen. In der Nachfolge Regenbogens wurden Studien publiziert, welche die behauptete Auflösung des Dramenkörpers im einzelnen nachzuweisen suchten.[25] Zwierlein (1966, besonders 88–110) erschien diese Desintegration als Ausdruck einer Kompositionstechnik, die sich nicht mehr an der Aufführung, sondern an der Rezitation orientierte.[26] Gleichzeitig suchte und fand man jenseits der in Abrede gestellten Einheit der Handlungsführung neue Weisen, die Stücke als einheitlich konzipierte Kunstwerke zu würdigen:

> But really it is only in this respect – Aristotelian development, logical consequence, careful connection – that one can deny ‚unity' to Senecan tragedy. Unity of theme, unity of effect, unity of style, of tone, of atmosphere probably no critic would deny them; and also in the principle of progressive emotional effect the author's purpose of producing a clear and effective structure is always easily recognizable.[27]

Die Ergebnisse dieser Studien haben zu einem vertieften Verständnis der Tragödien Senecas beigetragen. Gleichwohl muß betont werden, daß Regenbogens berühmtes Diktum von der Auflösung des Dramenkörpers heute oft *als nicht mehr hinterfragte Voraussetzung* vielen Analysen zugrunde liegt. Wesentliche Ergebnisse der älteren Forschung werden in den jüngeren und jüngsten Arbeiten vorausgesetzt, oft ohne eine erneute Prüfung. Was sich gewandelt hat und wandelt, sind die Bewertungen und Erklärungen für die Inkongruenzen und Brüche, die weiterhin als charakteristisch für die

---

[25] Zu nennen wären etwa Friedrich (1933) und Hempelmann (1960).

[26] Zusammenfassend formuliert Zwierlein (1966, 108): „So erhalten wir denn aus all den behandelten Dramen – mehr oder weniger deutlich – das gleiche Bild: Widersprüchliche, abgebrochene, unverbundene Szenen stehen lose nebeneinander und sind nicht in einen geschlossenen Handlungszusammenhang eingeordnet." Ebenso Schindel (2003, 113): „Gibt es also eine eigene Tragödien-Poetik bei Seneca, und wenn ja, wie wäre sie zu beschreiben? Das Hauptcharakteristikum ist zweifellos die Autarkie der Einzelszene, die durchgehend so gestaltet ist, daß sie weitgehend für sich stehen und verstanden werden kann …"

[27] Seidensticker und Armstrong (1985, 926). Wichtig sind die Bemerkungen von Zwierlein (1970, 197–202) zur Unterscheidung verschiedener Einheitsbegriffe. Vgl. dazu Hiltbrunner (1985, 1011): „Das eine, was auch Zwierlein zugesteht, ist die Einheit des Gesamtthemas und ein Gewebe von Wechselbezügen der Szenen untereinander an vielen Stellen des Stücks. Etwas anderes ist die dramatische Einheit im Sinne einer folgerichtigen linearen Handlungsführung und Verbindung der aufeinander folgenden Szenen. Sie wird von Seneca offensichtlich in manchen Fällen vernachlässigt." Seeck (1978, 398) bemerkt, Seneca versuche, „in einer Art Pankorrelationismus möglichst viele Punkte des Stoffes miteinander zu verbinden." Darüber hinaus wurden komplexe symmetrische Strukturen herausgearbeitet, wie sie eher für narrative Texte charakteristisch sind. Siehe etwa die Arbeiten von Owen (1970) und Wilson (1983) zur *Troas* (*Troades*) sowie unten S. 123 f. und 160 f.

dramatische Technik Senecas gelten. Zu Recht bemerkt deshalb Schmidt (2004b, 328), daß der für die Seneca-Forschung so wichtige Beitrag Regenbogens ein problematisches Erbe darstelle:

> Diese Thesen … stehen Aufbau- und Strukturanalysen der Stücke als ganzer im Wege. … Sie verhindern die dramaturgische Durcharbeitung der Tragödien als einheitlicher und ganzer Bühnenstücke. Gegen Regenbogen ist die Aufgabe der Deutung, gerade zu zeigen, in welcher Weise die Dramen zu einem geschlossenen Ganzen gebaut sind …

Ziel und Programm der Untersuchung

Ein solcher Beitrag zur „dramaturgische[n] Durcharbeitung der Tragödien als einheitlicher und ganzer Bühnenstücke" soll im folgenden mit der Untersuchung der dramatischen Zeit unternommen werden. Es wird sich dabei zeigen, daß viele der behaupteten temporalen Anomalien einer Prüfung nicht standhalten. Wenn in den folgenden Untersuchungen nachdrücklich die Sukzession der dramatischen Zeit in den Tragödien betont wird, soll das natürlich nicht bedeuten, daß die zeitlich-kausale die einzige oder auch nur die in jedem Fall dominierende Verknüpfung zwischen den Akten und, innerhalb der Akte, zwischen den Szenen ist. Es soll nur verdeutlicht werden, daß die das rein Zeitlich-Kausale übersteigenden Sinnbezüge zwischen den einzelnen Dramenteilen – motivische oder thematische Wiederholungen, Kontrastierungen, Spiegelungen usw. – nicht ein fehlerhaftes oder gar fehlendes Zeitschema ersetzen. Vielmehr überlagern sie die sukzessive voranschreitende dramatische Zeit, ja gewinnen oft erst vor dem Hintergrund der von Seneca mit großer Umsicht eingerichteten Zeitstruktur ihre besondere Bedeutung. Insofern verstehen sich die hier vorgelegten Untersuchungen nicht als Widerlegung, sondern als korrigierende Ergänzung zu den verschiedenen Ansätzen der jüngeren Forschung, die einheitsstiftenden Momente in den Tragödien Senecas zu bestimmen.

In Einzelstudien soll dazu die Zeitstruktur in den Tragödien *Thyestes*, *Hercules furens*, *Troas* (*Troades*) und *Medea* näher betrachtet werden. Die Auswahl resultiert aus der Tatsache, daß gerade diese Stücke in der Diskussion über den Umgang Senecas mit der dramatischen Zeit eine besondere Rolle gespielt haben und spielen. Dabei wird jeweils der Versuch unternommen, im Rahmen des von Seneca selbst vorgegebenen Zeitschemas eine sukzessive sich entwickelnde Handlung zu rekonstruieren. Es wird sich zeigen, daß die Beachtung zweier Faktoren für eine erfolgreiche Rekonstruktion unverzichtbar ist:

(1) Eine Grundvoraussetzung für das richtige Verständnis der Tragödien Senecas ist die *Berücksichtigung der begleitenden Bühnenhandlung*. Anknüpfend an die wichtigen Vorarbeiten von Braun (1981 und 1982) hat besonders Schmidt (2000, 2001 und 2004a) den Charakter der „Dramentexte Senecas als Theaterskripte" betont.[28] Die Tragödien enthalten implizite „Inszenierungsanweisungen", die in „Bühnenanweisungen" und „Figurenanweisungen" zu unterteilen sind. Diese können wiederum „prospektiv", „simultan" oder „retrospektiv" erfolgen.[29] Braun folgert aus dem Vorhandensein von retrospektiven Inszenierungsanweisungen, daß *Seneca eine Aufführung intendiert habe*: Für den Zuhörer einer einmaligen Rezitation, die sich *allein auf den Vortrag des überlieferten Haupttextes*[30] beschränkt, kommen diese Angaben tatsächlich zu spät. Es fehlen an entscheidenden Stellen wichtige Informationen, die dem Zuschauer durch die begleitende Bühnenhandlung zur Verfügung gestellt werden.[31] Ein Beweis im strengen Sinn kann so allerdings nicht geführt werden. Es ließe sich einwenden, daß diese fehlenden Informationen im Fall einer Rezitation zumindest teilweise (besonders die Figurenanweisungen) durch die Gestik und Mimik des Sprechers oder auch durch zusätzliche einleitende Kommentare (*praefationes*, vgl. zu diesem Begriff die Diskussion von Speyer 2003, 291–293) bereitgestellt worden sein könnten. Die Alternative „*entweder* Aufführung *oder* Rezitation" darf überhaupt als überwunden gelten. Tragödien konnten im ersten nachchristlichen Jahrhundert in verschiedenen Kontexten und Kommunikationsräumen rezipiert werden: durch eine Aufführung in öffentlichen Theatern oder Privathäusern, durch eine Rezitation in Vortragshallen oder Privathäusern sowie durch eigene Lektüre.[32] Entscheidend ist nicht, wie eine

---

28 Schmidt (2004a, 362): „Ich sehe die Textintention auf szenische Aufführung (also die Intention der Dramentexte als Theaterskripte) vor allem in den folgenden Elementen gegeben: den impliziten Regieanweisungen, dem Beiseitesprechen (Aparte), den Hinweisen auf stummes pantomimisches Spiel und auf Requisiten."

29 Schmidt (2001, besonders 345 f.), teilweise im Anschluß an Pfister ([11]2001, 36–38).

30 Zur Unterscheidung von Haupt- und Nebentext siehe Pfister ([11]2001, 35 f.).

31 Kein Problem für einen professionellen Rezitator stellt die „Vielstimmigkeit" dramatischer Texte dar. Die Rollen wurden vor allem wohl durch entsprechende Modulation der Stimme unterschieden. Siehe Ehlers (2001) und Kugelmeier (2007, 210 f., 215–221).

32 Einen guten Überblick geben etwa Fitch (2000), Littlewood (2004, 2–4) und Boyle (2008, xxxii–xxxix = Zusammenfassung von Boyle 2006). Trotz dieser Vielfältigkeit galt für Seneca und seine Zeit sicherlich, was auch Plinius noch ausdrücklich betont, daß dramatische Texte *eigentlich* „Bühne und Schauspieler" voraussetzen (Plin. epist. 7,17,2–4): *quo magis miror, quod scribis fuisse quosdam qui reprehenderent quod orationes omnino recitarem; nisi uero has solas non putant emendandas. A quibus libenter requisierim, cur concedant* (*si concedunt*

Bühnenhandlung in einer konkreten Rezeptionssituation aktualisiert wird, sondern *daß der Text eine Bühnenhandlung intendiert*, mag diese nun real in einer Theaterproduktion verwirklicht oder vom Hörer bzw. Leser nur imaginiert werden.[33] Die Informationen, die durch die Repliken der Figuren bereitgestellt werden, bleiben unvollständig, sie müssen ergänzt werden durch ebenfalls aus dem Haupttext zu entnehmende nicht sprachlich, sondern performativ bzw. imaginativ zu realisierende Informationen, die sich auf das Spiel der Figuren und den Kontext beziehen, in dem diese agieren. Aus der besonderen Beschaffenheit der Texte selbst ergibt sich somit die Notwendigkeit, diese Bühnenhandlung unter Berücksichtigung der (gerade für die Zeit Senecas nicht leicht zu bestimmenden) Aufführungspraxis zu rekonstruieren: „The classical scholar should programmatically apply the methodical reading of a stage-director (‚performance criticism') and the imagination of a watchful reader."[34]

Daß eine einseitige Fokussierung auf die Zugehörigkeit der Tragödien zur Gattung ‚Drama' den Blick auch verengen kann, ist in den letzten Jahren zu Recht festgestellt worden.[35] Ohne Berücksichtigung der nicht-dramatischen lateinischen Tradition – hier sind besonders Vergil und Ovid zu nennen – kann man dem tragischen Werk Senecas in der Tat nicht gerecht werden. Es besteht dabei aber die Gefahr, in das andere Extrem zu verfallen: „the very identification of Seneca's tragedies as plays is now often claimed as a liability in the progress of their study."[36]

tamen) *historiam debere recitari, quae non ostentationi sed fidei ueritatique componitur*; cur tragoediam, quae non auditorium sed scaenam et actores; *cur lyrica, quae non lectorem sed chorum et lyram poscunt*. Vgl. 7,17,11 f.

[33] Siehe Pfister (¹¹2001, 34): „Das klassizistische Diktum Dr. Johnsons, ‚A play read affects the mind like a play acted', gilt allenfalls für einen Lektüremodus, der imaginativ die expliziten und impliziten Inszenierungssignale im literarischen Textsubstrat realisiert."

[34] Schmidt (2013, 529).

[35] So bemerkt Littlewood (2004, 2): „I think that we continue to underestimate how open Senecan tragedy is to the influence of non-dramatic Latin literature and that its generic identity as drama narrows our perspective undesirably." Zur Vergil-Rezeption des Tragikers Seneca siehe etwa Putnam (1995), zur Ovid-Rezeption Jakobi (1988) und Hinds (2011).

[36] Goldberg (2013, 645). Goldberg schließt mit folgenden Worten (ebd.): „Whether students of drama and students of poetry are on their way to reconciliation at some higher level of understanding or only to a deeper level of conflict remains to be seen, but this remains for the moment the Latinists' internal debate. The Greek elements (and the dramatic elements) that inform Seneca's achievement will surely be called to re-enter the discussion at some point, but the cue for their return has yet to be given."

(2) Bei dem Versuch, die Zeitstruktur eines Stückes zu rekonstruieren, muß *die Perspektive der einzelnen Figuren* genau beachtet werden.[37] Da die Zeitwahrnehmung der Figuren subjektiv ist,[38] sind sie nicht immer verläßliche Zeugen. Sie können wichtige Ereignisse *übersehen* oder *überhören*, ihre Wahrnehmung kann zeitweilig durch Täuschungen und Einbildungen gestört sein. Phänomene wie *Illusionen* und *Halluzinationen* spielen in den Tragödien Senecas eine größere Rolle, als bislang angenommen wurde.[39] Außergewöhnliche Ereignisse und Wunderzeichen (*prodigia*) werden in der Forschung oft auch dann als real innerhalb der szenischen Wirklichkeit[40] eingestuft, wenn sie nicht hinreichend – etwa durch das übereinstimmende Zeugnis von mindestens zwei Figuren – beglaubigt sind. Diese Auffassung hat starken Rückhalt in der stoischen συμπάθεια-Lehre, deren Bedeutung für die Tragödien Senecas vor allem Herington (1966, besonders 451 f.), Rosenmeyer (1989) und Schmitz (1993) herausgestellt haben. Alles ist mit allem verbunden (*coniunctio naturae*: Cic. div. 2,34; siehe Wildberger 2006, Bd. 1, 16–20). Besonders sensibel reagiert die belebte und unbelebte Natur auf negative Veränderungen in der Menschenwelt (Shakespeare, *Macbeth* 2.4): „… the heavens, as troubled with man's act, / Threaten his bloody stage …" Nimmt man alle Phänomene, die in dieser Weise gedeutet wurden, zusammen, so müßte man für das dramatische Œuvre Senecas allerdings eher von einer kosmischen Hypersensibilisierung sprechen. Zu diesem Schluß kommt Volk (2006, 190):

> The idea that human crimes cause disruptions in the regular order of nature runs throughout Senecan tragedy, where hardly a hand is lifted on earth without the occurrence of thunder and lightning, eclipses, earthquakes, etc.

---

37 Für eine Berücksichtigung der Figurenperspektive plädiert auch Fischer (2008, 8). Diesen Interpretationsansatz, die λύσις ἐκ τοῦ προσώπου (vgl. Porph. ad Il. 6,265), hat bereits Aristarch in seiner Homererklärung angewendet: Scheinbare Widersprüche zwischen den Reden verschiedener Figuren bzw. zwischen Figurenrede und Äußerungen des Erzählers lassen sich auflösen, wenn die Stimmung bzw. die Redeabsicht der jeweils sprechenden Figur berücksichtigt wird. Siehe dazu ausführlich Dachs (1913) und Nünlist (2011, 116–134).

38 Einen Überblick über verschiedene „Typen von Zeiterfahrung" („objektive oder Naturzeit, subjektive oder Erlebniszeit, personale oder Geschichtszeit") und ihre Beziehung zueinander gibt etwa Baumgartner (1994, 189–211).

39 Siehe Braginton (1933, 39 f. und 87 f.: „visions of supernatural beings") sowie vor allem Trabert (1954, besonders 28–30 und 35–42).

40 Ereignisse werden im folgenden als „szenisch real" bezeichnet, wenn sie in der fiktiven Wirklichkeit der Bühnenhandlung real sind, wenn also eine für das Publikum sichtbare szenische Umsetzung vorauszusetzen ist.

Tatsächlich setzt der Dramatiker Seneca den ‚Theaterdonner' mit sehr viel mehr Augenmaß ein.[41] Wir werden sehen, daß an zwei Stellen – im *Thyestes* und im *Hercules furens* – außergewöhnliche Phänomene, die chronologische Probleme aufwerfen, als Illusionen bzw. Halluzinationen aufzufassen sind. Bei der Interpretation dramatischer Texte darf man sich niemals nur auf die Angaben einer Figur verlassen. Es sind alle jeweils zur Verfügung stehenden sprachlichen (Repliken anderer Figuren) und nicht-sprachlichen Informationen (begleitende Bühnenhandlung) einzubeziehen.[42]

Die unter Berücksichtigung der Bühnenhandlung und der Figurenperspektive rekonstruierte Zeitstruktur soll dabei jeweils auf ihre dramatische Funktion hin befragt werden. Im Verlauf der Analysen wird deutlich werden, daß verschiedene Aspekte der Zeitstruktur – die *Konzentration der Handlung auf eine Tagesspanne*, *Zeitdehnung* und *Zeitraffung* sowie *Tempovariationen* – vom Dramatiker Seneca souverän und mit je spezifischer Aussageabsicht eingesetzt werden. Darüber hinaus soll an einigen Beispielen demonstriert werden, wie die korrekt rekonstruierte Zeitstruktur den Blick auf weitere, nicht zeitlich-kausale Bezüge eröffnet, die in der Forschung bislang übersehen worden sind. Den Abschluß der Arbeit bildet eine systematisch ausgerichtete Zusammenfassung der Ergebnisse.

---

[41] Vgl. Herington (1966, 457): „The modern theater electrician, faced with a Senecan production, would have to ponder the text very carefully before he actually turned down the lights, or set them flickering across the background, at such passages as *Agam.* 727 (the light goes out of the sky for Cassandra) or *Med.* 787 ff (Medea sees the moon racing through heaven); at *Herc. Fur.* 939 ff (the sky blackens, and Hercules sees the monstrous constellations, Lion and Bull, preparing for a fight) he had better keep his hand from the switchboard; in *Thyestes*, on the other hand, he would certainly be kept busy."

[42] Zu den verschiedenen Weisen der Informationsvergabe siehe Pfister ([11]2001, 73–79): Die sprachlichen und (aus den impliziten Inszenierungsanweisungen zu rekonstruierenden) nicht-sprachlichen Informationen können im Verhältnis der „Identität", „Komplementarität" oder „Diskrepanz" zueinander stehen.

I. KAPITEL

PERITURUS DIES: DRAMATISCHE ZEIT IM *THYESTES*

Mit dem Sonnenrücklauf in Senecas *Thyestes* haben sich vor allem Owen (1968, 296–300), Schmitz (1993, 86–115, 205–208) und Volk (2006) beschäftigt. Seneca, so scheint es, führt das Phänomen immer wieder neu aus den verschiedenen Perspektiven der einzelnen Bühnenfiguren vor:

> What is remarkable, however, is … the fact that the audience experiences the phenomenon not once but repeatedly; the implications of the eclipse and the intensity of the characters' reactions mount together as we see first the messenger, then the chorus, then Atreus, and finally Thyestes himself confronted with the black-out, each time as if the event were repeating itself.[1]

Es entsteht der Eindruck, die Handlung des Dramas löse sich durch die Einführung immer neuer *focalizer* in einzelne Szenen auf, die nicht mehr in einer zeitlichen Sukzession stehen:

> A close look at the tenses used in these passages reveals that even when one character has described the action of the sun in the perfect, as something completed, another character will subsequently use the present to refer to the very same event as something still ongoing.[2]

Dem Nacheinander innerhalb der realen Spielzeit scheint nicht oder nur noch teilweise ein Nacheinander innerhalb der fiktiven gespielten Zeit zu entsprechen.[3] Wären diese Beobachtungen richtig, so würde Seneca im *Thyestes* durch die Adaption narrativer Techniken eine grundlegende Konvention nicht nur des antiken Dramas ausdrücklich in Frage stellen:

> Es ist eine nur sehr selten innovativ-experimentell durchbrochene Konvention dramatischer Texte, daß die in aufeinanderfolgenden Szenen oder Akten präsentierten Situationen auch in der fiktiven Chronologie einander nachgeordnet sind …[4]

---

1 Owen (1968, 297). Zustimmend Schmidt (2013, 541): „The sequence of scenes is not due to a temporal-causal succession, but to the intention of their mutual mirroring."

2 Volk (2006, 183).

3 Siehe zu diesen Begriffen Pfister (^{11}2001, 369) und die Einleitung, S. 1f.

4 Pfister (^{11}2001, 362).

Um die Richtigkeit dieser Beobachtungen beurteilen zu können, muß zunächst das angeblich wiederholt wahrgenommene himmlische Phänomen genauer betrachtet werden. Volk (2006) nimmt an, es handele sich um eine *Sonnenfinsternis* („multiplication of solar eclipses“: S. 183). Seneca selbst bezeichnet das Phänomen an keiner Stelle ausdrücklich als Sonnenfinsternis, vielmehr spricht er von der *Flucht des Sonnengottes* bzw. von der *Umkehr der Sonne auf ihrer Bahn*.[5] Diese mythische Vorstellung des Sonnenrücklaufs ist von Anfang an eng mit der Geschichte von Atreus und Thyestes verbunden.[6] Wir beschränken uns im folgenden auf die lateinischen Texte, in denen die Kehrtwendung der Sonne in der Regel als Reaktion auf das Mahl des Thyestes eingeführt wird.[7] Eine solche Richtungsänderung ist nicht zwingend mit einer Verfinsterung der Sonne verbunden.[8] Dunkel wird es erst, wenn der Sonnengott mit seinem Gespann den östlichen Horizont erreicht hat (Ov. ars 1,327–330):

> Cressa Thyesteo si se abstinuisset amore …
> Non medium rupisset iter, curruque retorto
> Auroram versis Phoebus adisset equis.

Eine Verdunkelung erwähnt ausdrücklich Manilius in einer Aufzählung von Tragödienstoffen: *solemque reversum / et caecum sine sole* [*nube* Ellis] *diem* (5,462 f.).[9] Durch den offenbar vorzeitigen Sonnenuntergang im Osten ist der verbleibende ‚Tag‘ dunkel und ohne Sonne. Denkbar wäre auch, daß bereits die Kehrtwendung bewirkt, daß das Sonnenlicht für die Menschen nicht mehr sichtbar ist. Nach einer vorwissenschaftlichen Deutung kann eine Sonnenfinsternis entstehen, wenn die Sonne ihre vorgeschriebene Bahn verläßt.[10] Anschaulich hat dies Pindar beschrieben (Paean 9 = frg. 52k

---

[5] Darauf weist auch Volk (2006, 184 Anm. 4) ausdrücklich hin.

[6] Zur Geschichte des Motivs siehe Frazer (1956 [1921], 2,164–167 zu Apollod. epit. 2,12), Rosenmeyer (1989, 157 f.), Hübner (1976) und Schmitz (1993, 201–205). Hübner bemerkt (S. 112 Anm. 33), erst „in neronischer Zeit“ werde „eine Tendenz spürbar, dieses Detail der Thyestsage auf andere Mythen zu übertragen.“ Die Verkehrung von Sonnenaufgang und Sonnenuntergang begegnet bei Seneca wiederholt als Adynaton: Herc. f. 373 f., Phoen. 86 f., Phaedr. 570 f. und Thy. 479 f.

[7] In den erhaltenen griechischen Texten findet das Motiv in einer früheren Phase der Geschichte Verwendung: als Reaktion auf den Raub des goldenen Widders durch Thyestes (Eur. El. 699–746, Or. 955–1010) bzw. als Bestätigung für den Herrschaftsanspruch des Atreus (Apollod. epit. 2,12). Ovid stellt an zwei Stellen eine Verbindung zum Ehebruch des Thyestes mit Aerope, der Ehefrau seines Bruders Atreus, her (ars 1,327–330; trist. 2,391 f.).

[8] Nach Plat. polit. 169A sollen Sonne und Sterne vor diesem Ereignis im Westen auf- und im Osten untergegangen sein.

[9] Vgl. Manil. 3,18 f.: … *natorumve epulas conversaque sidera retro / ereptumque diem* …

[10] Der wissenschaftliche Terminus ἔκλειψις (lat. Lehnübersetzung *defectio*) hatte ur-

Sn.-M.).[11] Obwohl die korrekte wissenschaftliche Erklärung der Sonnenfinsternis längst bekannt war, wurden die beiden Phänomene Sonnenrücklauf und Sonnenfinsternis besonders in der Dichtung nicht immer klar voneinander geschieden. Lucan setzt in einer Liste von Prodigia eine Verfinsterung der Sonne zu Beginn des Bürgerkriegs zwischen Caesar und Pompeius[12] mit dem Geschehen in Mycenae in Beziehung (1,540–544):

> ipse caput medio Titan cum ferret Olympo
> condidit ardentis atra caligine currus
> involvitque orbem tenebris gentesque coegit
> desperare diem; qualem *fugiente per ortus*
> *sole* Thyesteae noctem duxere Mycenae.

Hier tritt die Verfinsterung ein, während die Sonne noch auf der Flucht (Präsens *fugiente*) ist. Das Weiterwirken dieser unterschiedlichen Auffassungen zeigt sich auch in der rationalistischen Mythendeutung. Denn einerseits soll Atreus „den dem Umschwung des Himmels entgegenstrebenden Sonnenlauf“[13] entdeckt haben, andererseits erscheint er als Vorläufer des Thales (Hyg. 258): *Atreus vero ei filium epulando apposuit: quae sol ne pollueretur, aufugit. sed veritatis hoc est: Atreum apud Mycenas primum* solis eclipsim *invenisse.*[14]

In unserem Zusammenhang ist der Zeitfaktor wichtig: Bewegt sich die noch sichtbare Sonne bzw. der Sonnengott rückwärts, um im Osten unterzugehen, dann vergeht bis zum Eintritt der Dämmerung eine gewisse Zeit, die abhängig ist vom Zeitpunkt der Umkehr und der Geschwindigkeit des

---

sprünglich eine lokale Bedeutung und bezeichnete das „Verlassen“ der Bahn (Hdt. 7,37,2 und Aristoph. nub. 584). Siehe Boll (1909, 2330) und Gärtner (2000, 39 Anm. 12).

11 ʼΑκτὶς ἀελίου, τί πολύσκοπε μήσεαι, / ὦ μᾶτερ ὀμμάτων, ἄστρον ὑπέρτατον / ἐν ἀμέρᾳ κλεπτόμενον … / … ἐπίσκοτον ἀτραπὸν ἐσσυμένα; / ἐλαύνεις τι νεώτερον ἢ πάρος; Siehe Most (2000).

12 Cass. Dio 41,14 spricht hier ausdrücklich von einer Sonnenfinsternis (ἥλιος σύμπας ἐξέλιπε). Lucan und Cassius Dio sind wohl von einem Prodigienkatalog des Livius beeinflußt. Siehe Radicke (2004, 193–196). Demandt (1970, 21 mit Anm. 4) läßt die Frage offen, welche Art von Verfinsterung Lucan beschreiben wollte. Das Geschehen in Mycenae deutet auch Athen. 6,231C als Sonnenfinsternis. Zur verbreiteten Tendenz, beliebige Verdunkelungen als Eklipsen zu deuten, siehe Demandt (1970, 18–23).

13 Strab. 1,2,15 (Übersetzung: Forbiger 2005). Vgl. Lukian. astr. 12: ʼΑτρεὺς δὲ τοῦ ἠελίου πέρι καὶ τῶν ἀντολέων αὐτοῦ λόγον ἐποιήσατο, ὅτι οὐκ ἐς ὁμοίην φορὴν ἠέλιός τε καὶ ὁ κόσμος κινέονται, ἀλλ᾽ ἐς ἀντίξοον ἀλλήλοις ἀντιδρομέουσιν … Im geozentrischen Weltbild bewegt sich die Sonne im Verlauf des Jahres von Westen nach Osten durch die Sternbilder des Tierkreises. Die scheinbare tägliche Bewegung in umgekehrter Richtung kommt durch die schnellere Rotation des gegenläufigen Himmels zustande.

14 Ebenso Serv. Aen. 1,568 und die Scholia ad Lucanum 1,540 ff. (ed. Usener 1869, 36).

Rücklaufs. Die Dauer des Ereignisses wird in den Quellen in der Regel nicht spezifiziert.[15] Manilius (5,462f.) denkt aber offenbar daran, daß der ungewöhnliche Untergang der Sonne im Osten vor dem Zeitpunkt des ausbleibenden natürlichen Untergangs im Westen liegt: Die Folge ist, daß der verbleibende Teil des Tages „ohne Sonne“ auskommen muß.

In 7,451f. betont Lucan die Plötzlichkeit des Ereignisses: *astra Thyestae intulit* [scil. *Iuppiter*] / *et* subitis *damnavit noctibus Argos*.[16] Hier liegt der Gedanke an eine Sonnenfinsternis nahe. Der Eindruck *plötzlicher* Dunkelheit entsteht allerdings auch bei diesem Phänomen nur beim Eintreten der Totalität, bei der auch allein die Sterne kurzzeitig sichtbar werden.[17] Die beiden partiellen Phasen vor und nach der Totalität, in denen die Veränderungen weit weniger spektakulär sind, können jeweils bis zu 90 Minuten dauern.[18]

Bei der Verfinsterung der Sonne im *Thyestes* handelt es sich, wie wir sehen werden, *nicht um ein plötzliches Ereignis ohne Vorankündigung*. Auch wenn der Gedanke vielleicht reizvoll erscheinen mag, daß sich die als Reflex auf die Verbrechen des Atreus eintretende Unterbrechung der natürlichen Bewegung der Gestirne in multiplen Brüchen der dramatischen Zeit spiegelt, so ist dies doch nicht der Fall. Die Zeit springt nicht zurück, damit die einmalige Verfinsterung der Sonne wiederholt aus verschiedenen Blickwinkeln präsentiert werden kann. Ebensowenig wird ein plötzliches Ereignis so dargestellt, als ob es in *slow motion* ablaufen würde (Zeitdehnung).[19]

---

15 Ein Scholion zu Eur. Or. 812 spricht davon, die Sonne sei „einen Tag lang“ (μίαν ἡμέραν) vom Westen zum Osten hin unterwegs gewesen (zit. von Schmitz 1993, 202 mit Anm. 615).

16 Ebenso sagt Clytemestra im *Agamemnon* (295–297): *Phoebum nefandae stirpis auctorem vocas, / quem nocte* subita *frena revocantem sua / caelo expulistis?*

17 Das Sichtbarwerden der Sterne erwähnt bereits Thuk. 2,28; vgl. Sen. nat. 1,12,1: *haec dicitur perfecta defectio, quae stellas quoque ostendit*. Die Dunkelheit beschreibt – mit deutlicher Übertreibung (siehe Demandt 1970, 15) – SHA Gord. 23,2f.: *sed indicium non diu imperaturi Gordiani hoc fuit, quod e⟨c⟩l⟨i⟩psis solis facta est, ut nox crederetur neque sine luminibus accensis quicquam agi posset*. Vgl. Boll (1909, 2350).

18 In den antiken Berichten gibt es die Tendenz, partielle Sonnenfinsternisse als totale darzustellen bzw. die Dauer der Totalität unter Einbeziehung der partiellen Phasen auszudehnen. Siehe Demandt (1970, 15–17). So soll die von Lucas als Eklipse gedeutete Verdunkelung der Sonne beim Tod Christi (τοῦ ἡλίου ἐκλιπόντος: 23,44) von der sechsten bis zur neunten Stunde gedauert haben. Zu den auf den Tod Caesars folgenden himmlischen Phänomenen – es handelte sich wohl um eine mehrmonatige atmosphärische Trübung (Obseq. 68; Plin. nat. 2,98; Plut. Caes. 69) – bemerkt Servius (zu georg. 1,466): *constat autem, occiso Caesare in senatu pridie iduum Maiarum solis fuisse defectum ab hora sexta usque ad noctem: quod quia multis tractum horis est, dicit ‚aeternam timuerunt saecula noctem‘*.

19 Pfister ([11]2001, 373): „Von Zeitdehnung kann jedoch nur dann gesprochen werden, wenn

Der Dramatiker Seneca griff ganz bewußt auf die mythische Vorstellung des Sonnenrücklaufs zurück. Dieser bot ihm ein genügend großes Zeitfenster, um die verschiedenen Reaktionen der Bühnenfiguren *auf verschiedene Phasen des kosmischen Ereignisses nacheinander* vorzuführen. Da, wie wir oben betont haben, auch eine Sonnenfinsternis kein punktuelles Ereignis ist, bleibt es letztlich dem Publikum überlassen, ob es – der *theologia fabulosa* folgend – den Sonnenrücklauf buchstäblich als Flucht des Sonnengottes mit sich anschließender vorzeitiger Dämmerung und Nacht oder als poetische Chiffre für eine zunächst partielle und dann totale Sonnenfinsternis auffassen möchte.[20]

Im folgenden sollen die Vorverweise und die Reaktionen der einzelnen Figuren auf das kosmische Phänomen noch einmal im Zusammenhang vorgeführt werden. Es wird sich zeigen, daß das Ereignis unterschiedlich wahrgenommen wird, daß diese unterschiedlichen Wahrnehmungen teilweise bedingt sind durch den *Zeitpunkt*, zu dem die Figuren auf das Phänomen aufmerksam werden, daß endlich in einem besonders interessanten Fall der Eindruck der *Wiederholung* einer Verfinsterung des Himmels nur für das Publikum entsteht. Die *subjektive Wahrnehmung der Figuren* – vom Übersehen bzw. Überhören bis hin zu Wahrnehmungserlebnissen, die von der szenischen Realität abweichen – ist bei der Rekonstruktion der Zeitstruktur bislang zu wenig berücksichtigt worden. Tatsächlich entfaltet sich die dramatische Handlung – zwischen dem Morgengrauen und der infolge des Sonnenrücklaufs einbrechenden Nacht – *sukzessive in der Spanne eines einzigen „sterbenden Tages“.*

Prolog

Der Prolog antizipiert Themen des Stückes und Verhaltensweisen der Akteure (Tarrant 1985, 85: „a microcosm of the play“).[21] Mit Tantalus und der Furie betritt die Unterwelt die Bühne. Von Anfang an ist die natürliche Ordnung in Frage gestellt: *Inferi* treffen auf *superi* (*inferorum*: 1; *deorum … domos*: 3[22]). Die Furie verwendet Tantalus als Werkzeug: Er soll den Palast

---

die fiktive Zeitdauer deutlich signalisiert wird und die reale Spielzeit diese deutlich überschreitet.“

20 Vgl. die Ausführungen unten S. 36 f.

21 Vgl. Hine (1981, 262 f.) und Fischer (2008, 235–243).

22 Fitch (2004b, 177) verteidigt das von Heinsius vorgeschlagene *invisas* (*visas* E, *vivas* A): *quis male deorum Tanatalo invisas domos / ostendit iterum?*: „The phrase *deorum invisas*

der Tantaliden in Argos/Mycenae[23] mit der Raserei erfüllen, die er selbst repräsentiert (*penates impios furiis age*: 24; *imple Tantalo totum domum*: 53; *perturba domum / inferque tecum proelia et ferri malum / regibus amorem*: 83–85). Nach dem Willen der Unterweltsgöttin soll sogar der Himmel durch die Verbrechen der Tantalus-Nachkommen befleckt werden (48–51):

non sit a vestris malis
immune caelum. cur micant stellae polo
flammaeque servant debitum mundo decus?
nox alia [E alta δ] fiat, excidat caelo dies.

Ungeduldig fragt sie sich, warum die Auswirkung dieser Befleckung noch nicht sichtbar ist. Die Sterne leuchten immer noch am Himmel. Die Szene vor dem Palast in Argos/Mycenae spielt also kurz vor Tagesanbruch.[24] Die Furie wünscht sich bereits jetzt die Nacht herbei, die im Verlauf des Stückes tatsächlich vorzeitig anbrechen wird. Fitch (2004b, 178) hat die Lesart des *Etruscus* überzeugend verteidigt: „Möge eine andere Nacht entstehen", d.h. zunächst: eine andere als die jetzt zu Ende gehende, aber zugleich auch: eine andere als eine gewöhnliche: eine Nacht, in der nicht einmal Sterne leuchten. Dies wird sich bewahrheiten (825): *non succedunt astra nec ullo micat igne polus*. Das Verb *excidere* scheint auf ein eher plötzliches Verschwinden des Tageslichtes hinzudeuten. Diese Formulierung erklärt sich aus der bereits erwähnten Ungeduld der Furie: Sie wünscht sich, daß die Finsternis und damit natürlich auch die Verbrechen, die diese erst auslösen, so schnell als irgend möglich hereinbrechen. Dies ist ein Zug, den die Furie mit Atreus teilt: Wie Atreus seine Verbrechen bereits vor ihrer Verwirklichung imaginiert (260–286), so vergegenwärtigt die Unterweltsgöttin Tantalus die künftigen *facinora* seiner Enkel und Urenkel in einem konzentrierten Panorama des Grauens (25–67), das selbst den doch schon – mit Goethe zu sprechen – „ziemlich eingeteufelten" Ahnherrn in die Flucht schlägt (*siste, quo praeceps*

domos is now an exact analogue of *inferorum sede infausta* in line 1, contrasting the upper realm with the lower." Mantovanelli (1992, 203–206) möchte – wenig überzeugend – die von ihm behauptete „indeterminatezza spazio-temporale" des Prologes mit dem Hinweis belegen, daß die Szene einerseits vor dem Palast der Tantaliden in Argos/Mycenae spielt, daß Tantalus aber andererseits die „Häuser der Götter" sieht, den Ort seiner früheren Verbrechen. Doch dies ist nicht verwunderlich: Der Himmel ist eben, freien Blick vorausgesetzt, auf Erden überall sichtbar.

23 *Argos* bzw. *Argi*: Thy. 119, 122, 298, 411, 627 – *Mycenae*: Thy. 188, 561, 1011. Ebenso verfährt Seneca im *Agamemnon* und folgt dabei Euripides, wie Tarrant (1976, 160 f.) bemerkt.

24 Tarrant (1985, 95 zu 49). Vgl. Sutton (1986, 26 f.).

ruis?: 67).[25] In dem genannten Punkt werden die Wünsche der ungeduldigen Furie sich allerdings nicht erfüllen: Die Sonne wird nicht „vom Himmel fallen“, vielmehr wird umgekehrt ihre Flucht im Verhältnis zu den Verbrechen als viel zu langsam erscheinen (776–779). Dieser hilflose Fluchtversuch der Sonne wird durch den ebenfalls scheiternden Fluchtversuch des Tantalus im Prolog vorweggenommen. Gegen seinen Willen (*stabo et arcebo scelus*: 95) wird er von der Furie in den Palast getrieben. Sein *introitus* (vgl. 103)[26] löst eine Erschütterung aus (*domus ... nefando tota contactu horruit*: 104).[27] Nachdem er das Haus ‚infiziert‘ (vgl. 87–89) und „seine Schuldigkeit getan“ hat, scheint ihn die Furie genauso ungeduldig in die Unterwelt zurückzuschicken (*actum est abunde. gradere ad infernos specus*: 105), wie sie ihn anfangs auf die Bühne befördert hat (*perge, umbra detestabilis*: 23 f.). Dies widerspricht allerdings ihrer früheren Ankündigung (63–67):

liberum dedimus diem
tuamque ad istas solvimus mensas famem:
ieiunia exple, mixtus in Bacchum cruor
spectante te potetur; inveni dapes
quas ipse fugeres ...

Dieser Widerspruch, der Shelton (1975) zu ihren weitreichenden Betrachtungen über die dramatische Zeit verleitet hat,[28] löst sich auf, wenn man mit Hine (1981, 268 f.) die Worte der Furie nicht als wirkliche Aufforderung, sondern als sarkastische Bemerkung versteht.[29] Zum Ausdruck der starken

---

25 Anliker (1960, 27) bemerkt zur Rede der Furie treffend: „Die Handlung des Stückes wird nicht vorausgesagt, sondern vorauserlebt.“

26 Zu *introire* als *terminus technicus* („in das Bühnenhaus abgehen“) siehe González Vázquez (2003, 250): „It is very important to realise that Latin stage uses the actor’s point of view, not the spectator’s point of view. Thus we find *exit* to indicate ‚going-out to the stage‘ (from the back of the stage towards the sight of the audience), although today we use *exit* as stage direction to indicate that an actor ‚goes off the stage‘ (i. e. in Shakespeare’s plays).“ Genauer zu prüfen wäre die Behauptung, ebd., 256: „The fact that we hardly find information on this system in Seneca’s tragedies is interesting and allows us to confirm that they were plays meant for recitation rather than for representation.“ Tarrant (1976, 162 zu Ag. 2) bemerkt, daß Seneca bei Auftrittsankündigungen *adesse* bevorzugt, während in der griechischen Tragödie in der Regel Verben der Bewegung stehen.

27 Zur begleitenden Bühnenhandlung vgl. Calder (1984) und Schmidt (2004a, 337 f.).

28 Siehe die Bemerkungen in der Einleitung S. 3 f.

29 Eine andere Lösung hat Steidle (1944, 257 f.) vorgeschlagen: Tantalus darf wunschgemäß in die Unterwelt zurückkehren, nachdem er die Bedingung der Furie (*ante perturba domum*: 83) erfüllt hat. Ebenso Picone (1984, 27 f.). Doch eine Furie ist wohl kaum an ein Versprechen gebunden, das sie einem Büßer gegeben hat. Nicht einmal ein guter Christ ist das (Dante, Inf. 33, 150): „... e cortesia fu lui essere villano.“ Auch Odysseus erfüllt die Bitte Andromaches nicht, nachdem sie seine Bedingung erfüllt hat (*exhibe natum et roga*: Tro. 704).

emotionalen Beteiligung wird solchen Imperativen gerne ein *i* oder *i nunc* (*et*) vorgeschaltet, das sich auch an unserer Stelle leicht herstellen ließe (105):

actum est abunde. i gradere ad infernos specus ...[30]

Höhnisch greift sie den Wunsch des Tantalus (68) auf, „an seinen Teich und an die Flüsse (*amnes*; vgl. *amnemque notum*: 106) und die zurückweichenden Wasser" zurückkehren zu dürfen.[31] Natürlich ist die Flucht jetzt sinnlos, da die ‚Infektion' sich bereits ausbreitet – nicht nur im Palast der Tantaliden, sondern in der gesamten Natur. Um „zurückweichende Wasser" zu sehen, muß Tantalus nicht mehr seinen Strafort in der Unterwelt aufsuchen: *Hic tibi ostendam inferos* könnte die Furie wie Juno sagen (Herc. f. 91).[32] Es folgt eine eindrucksvolle Beschreibung der Auswirkungen, welche die Präsenz des Tantalus auf die umgebende Landschaft hat: Die Quellen versiegen, die Bäume verlieren ihre Früchte, die Meere auf beiden Seiten des Isthmus, die Seen und Flüsse, ja selbst der Schnee auf dem Cithaeron weicht zurück (107–119). Diese lange Ekphrasis wird mit der an Tantalus gerichteten Frage *cernis ut ...?* (107) eingeleitet. Deshalb ist es unwahrscheinlich, daß dieser bereits im Inneren des Palastes verschwunden ist, wie Hine (1981, 267 f.) annimmt. Er steht immer noch auf der Schwelle, der er durch bloße Berührung seinen *furor* mitgeteilt hat.[33] Da die Furie Tantalus gar nicht wirklich

---

Mantovanelli (1992, 210 Anm. 12 und 215) betont mit Hinweis auf Monteleone (1991, 319 f.), Seneca sei hier vom siebten Buch der *Aeneis* beeinflußt. Wenn Allecto dort, nachdem sie ihre Aufgabe erfüllt hat, auf Befehl Junos in die Unterwelt zurückkehrt (*terrorum et fraudis abunde est*: 552), so bedeutet dies aber nicht, daß auch Tantalus zurückkehren müsse. Der Unterschied zwischen Allecto und Tantalus besteht darin, daß dieser nicht *nur* Instrument der ‚psychologischen Kriegsführung' ist, sondern als Ahnherr des Geschlechts zugleich eine besondere Affinität zu den Menschen hat, deren Blutdurst er steigern soll: Er soll durch das *Zuschauenmüssen* zugleich selbst bestraft werden.

[30] Zur Formel *i* bzw. *ite* (*nunc*) mit folgendem Imperativ siehe Lease (1898, 64), Canter (1970 [1925], 148), Billerbeck (1999, 227 f. zu Herc. f. 89 f.) und von Albrecht (2013, 729 f.). Hine (1981, 268 mit Anm. 21) hält eine Textänderung für unnötig (mit Verweis auf Hofmann (1951, 69 f., 191), der u.a. *pete nobiles amicos*: Catull. 28,13 und *insere nunc ... piros*: Verg. ecl. 1,73 anführt). In der *Medea* folgt auf das ironische *i, querere Colchis* (197) das ebenfalls ironisch gemeinte *confide regnis* ... ohne den Zusatz von *i* (221).

[31] Tantalus wünscht sich, vor den „Oberirdischen" (= Menschen) zu fliehen (*effugere superos*: 83), sein Nachkomme Atreus wird die „Oberirdischen" (= Götter) in die Flucht schagen (*fugere superi*: 1021). Zur relativen Bedeutung von *superi* siehe Fitch (1987, 136 zu Herc. f. 48).

[32] An dieser Stelle geht auch eine sarkastische Aufforderung voran (Herc. f. 89 f.): *i nunc, superbe, caelitum sedes pete, / humana temne*.

[33] Tarrant (1985, 103 zu 103): „Touching the *limen* is perhaps what Seneca's audience is meant to imagine Tantalus doing, cf. 104 *contactu*."

befiehlt, in die Unterwelt zurückzukehren, darf auch die Beschreibung der Trockenheit und Unfruchtbarkeit nicht als Begründung für seinen vorzeitigen Abgang gelesen werden.[34] Die Furie macht sich keine Sorgen um die Trinkwasserversorgung in der Argolis.[35] Mit ihrer Beschreibung wendet sie sich ausdrücklich an Tantalus, um diesen nur noch mehr zu verhöhnen. Offenbar hat sie Freude daran, daß er mit *ansehen* muß, was er gegen seinen erklärten Willen (*me pati poenas decet, / non esse poenam*: 86 f.) der eigenen Familie und ihrem Herrschaftsbereich antut (*ducam in horrendum nefas / avus nepotes?*: 89 f.).[36] Insofern löst die Furie bereits jetzt ein, was sie für das Mahl des Thyestes versprochen hat: Sie macht Tantalus zum *Zuschauer* (vgl. *spectante te*: 66). Der Durst, der Tantalus als Strafe für seine blutrünstigen Taten verfolgt, ‚vergiftet' die Natur. Die Dürre, der „alte Durst"[37] (119), der nach Argos zurückkehrt, ist eine Art Präfiguration des neuen Blutdurstes, an dem sich der Schatten des Tantalus einen Tag lang ‚weiden' soll (*liberum dedimus diem*: 63).[38] Dem erzwungenen *Zuschauen* ist das *Zeigen* (*cernis*: 107; *en*: 120) und zugleich wohl das neugierige *Beobachten* gegenübergestellt. Zumindest liegt die Vermutung nahe, daß die Furie genußvoll die Reaktionen des Tantalus registriert, während sie in aller Ausführlichkeit seinen Blick auf die Reaktionen der Natur lenkt.[39] Die ‚Mauerschau', welche

---

34 So Anliker (1960, 29) und Wurnig (1982, 71).

35 Daß die Furie plötzlich vor den von Tantalus ausgelösten Veränderungen in der Natur Angst bekomme, glaubt Mazzoli in Mantovanelli (1992, 214). Mazzoli bemerkt weiterhin, Tantalus müsse nicht länger im Palast bleiben, da die Infektion ja bereits vollzogen sei. Das ist richtig, aber Tantalus soll ja nicht bleiben, um den Blutdurst der Nachkommen weiter anzustacheln, sondern um selbst den Verlauf der Krankheit zu beobachten.

36 Hier wiederholt sich die Vergangenheit. Seinen Frevel mußte nicht nur Tantalus selbst, sondern auch die von ihm beherrschte Stadt Sipylos bezahlen. Siehe Speyer (1979, 33) mit Verweis auf Pherekyd. (FGrHist 3 F 38) und Asklep. Tragil. (FGrHist 12 F 30).

37 Angespielt wird damit auf die Geschichte, daß erst Danaos und seine Töchter die Argolis durch das Auffinden von Quellen und den Bau von Brunnen bewässert haben. Bereits bei Hesiod erscheinen sie (in einer Variante ihr Vater Danaos) in dieser Funktion (frg. 128 Merkelbach/West): Ἄργος ἄνυδρον ἐὸν Δαναοὶ θέσαν Ἄργος [Δαναὸς ποίησεν: Eust. 1,729 van der Valk] εὔυδρον. Die Vorgeschichte der Danaiden verstärkt die Überblendung von Wasser- und Blutdurst. Ihre wohltätige Wirksamkeit als Wasserspenderinnen in der Argolis folgt auf den Mord an den Vettern und Ehemännern.

38 Anliker (1960, 24): „Das speziell Tantalische, der Durst, wird als gegenseitiger Blutdurst dem ganzen Geschlecht eingepflanzt: ‚et suum infensi invicem sitiant cruorem'." Zum Motiv von Hunger und Durst siehe Hine (1981, 260–262).

39 Ebenso will Atreus beobachten, wie Thyestes auf die Überreste der Kinder reagiert, die er ihm zu zeigen gedenkt (*libet* videre, *capita natorum* intuens, / *quos det colores* ...: 903–905). Die Beschreibung ist somit fest eingebunden in die dramatische Situation, nicht Seneca, sondern die Furie spricht hier (gegen die Auffassung von Tietze Larson [1989 und 1994], Beschreibungen in Senecas Tragödien hätten in der Regel keine dramatische Funktion). Die

die Furie für Tantalus inszeniert, ist freilich nur das Vorprogramm für das eigentliche, bereits angekündigte ‚Schauspiel' – „the prologue to the swelling act", um mit Shakespeare zu sprechen (65 f.): *ieiunia exple, mixtus in Bacchum cruor, / spectante te potetur*. Als Zuschauer der von ihnen selbst in Gang gesetzten Handlung begeben sich beide am Ende des ersten Aktes in den Palast.[40] Das bedeutet natürlich nicht, daß sie nach der Öffnung der Palasttüren im fünften Akt (901 ff.) auch für das Publikum auf der Bühne sichtbar sein müssen.[41] Ebenso wenig darf man sich ja vorstellen, daß Juno während der Wahnsinnsszene im *Hercules furens* auf der Bühne sichtbar ist, mag sie auch im Prolog sagen (120): *regam furentis arma* …

Im ersten Akt findet sich nach Vers 51 (*nox alia fiat, excidat caelo dies*) noch ein weiterer Verweis auf das Verschwinden der Sonne, der effektvoll den Prolog beschließt (120 f.):

> en ipse Titan dubitat an iubeat sequi
> cogatque habenis ire periturum diem.

Das Zögern des Sonnengottes[42] unterscheidet sich von den zuvor beschriebenen Veränderungen in der Natur, die allesamt Reflexe der spezifischen Jenseitsstrafe des Tantalus sind. Hine (1981, 264) schlägt eine doppelte Erklärung vor. Zunächst kann man annehmen, daß die Anwesenheit der *inferi* auf

---

übermenschliche Weitsichtigkeit erklärt sich hier eben daraus, daß die Furie eine Gottheit ist. Freilich wird selbst dem Wursthändler in den „Rittern" des Aristophanes zugemutet, nicht nur alle Kykladen zu überschauen, sondern mit dem rechten Auge bis nach Karien und mit dem linken bis nach Karchedon zu blicken (169–174). Tarrant (1995, 229 f.) bezieht Senecas Vorliebe für geographische Panoramen dieser Art auf den globalen Blick eines „citizen of Rome under the last Julio-Claudians".

[40] Sutton (1986, 23 f.): „Then, evidently, both of these infernal beings pass into the palace, a fine visual metaphor for their infestation of the House of Pelops." Boyle (2006, 211) verweist auf die metadramatische Bedeutung der Formulierung *actum est abunde* (105): Der Schauspieler, der seine Rolle ausgespielt hat, verläßt die Bühne durch die zentrale Bühnentür, die den Eingang in den Königspalast bezeichnet. Am Ende des dritten Aktes wird Atreus seinen Bruder, nachdem er dessen ungleich schwächeren Widerstand überwunden hat, ebenfalls in den Palast begleiten.

[41] Diese Lösung hat Thomas Kyd gewählt, der sich im Prolog seiner *Spanish Tragedy* eng an Senecas *Thyestes* anschließt, wie Schmidt (2004b, 337) gezeigt hat. Das Stück beginnt mit dem Auftritt eines Totengeistes, der von der Allegorie der Rache an den spanischen Königshof geführt wird, um den Untergang seiner Mörder mit anzusehen. Beide bleiben dann als Zuschauer auf der Bühne präsent (1.1 90 f.): „Here sit we down to see the mystery, / And serve for Chorus in this tragedy."

[42] Wichtig für die Gesamtinterpretation ist, daß an dieser herausgehobenen Stelle am Ende des Prologs die Sonne personifiziert (*ipse Titan dubitat*: 120) und zugleich die Vorstellung des Sonnenwagens evoziert wird (*habenis*: 121). Vgl. Sen. Oed. 1 (*nocte Titan dubius expulsa*) mit Töchterle (1994, 141 f. z. St.).

der Erde den Aufgang der Sonne verzögert: „… for a ghost ought to be back underground before dawn."[43] Darüber hinaus könnte der Sonnengott bereits eine Vorahnung haben, daß der heutige Tag vorzeitig enden wird: „Titan therefore has a double reason for hesitation, Tantalus' arrival and Atreus' forthcoming crime …" Das Zögern des Sonnengottes, verstanden als Reaktion auf die Präsenz der Unterirdischen in seinem Gesichtsfeld, motiviert den endgültigen Abgang von Furie und Tantalus, und zwar nicht, wie Hine will, in die Unterwelt, sondern in den Palast. Eine Verzögerung des Sonnenaufganges will die Furie natürlich auf jeden Fall verhindern, da sich damit auch die Umsetzung der Verbrechen verzögern würde, muß doch der Tag erst beginnen, um vorzeitig enden zu können. Im *Agamemnon* spricht der Geist des Thyestes diesen Zusammenhang am Ende des Prologes deutlich aus (53–56):

> sed cur repente noctis aestivae vices
> hiberna longa spatia producunt mora,
> aut quid cadentes detinet stellas polo?
> Phoebum moramur. redde iam mundo diem.

Eine Vorahnung des Sonnengottes, daß dieser Tag vorzeitig „zugrunde gehen"[44] werde, muß man dagegen nicht notwendig annehmen: Der letzte Vers dürfte aus der Perspektive der Furie gesprochen sein. Die Furie, die bereits auf die drohende *alia nox* hingewiesen hat, weiß bereits jetzt, daß es für die Sonne einen sehr viel triftigeren Grund geben wird, an diesem Tag gar nicht erst aufzugehen: die bevorstehenden Verbrechen des Atreus. Der Sonnengott, der nach der traditionellen Vorstellung „alles hört und alles sieht" (Hom. Il. 3,277; Od. 8,270 f.; 11,109; 12,323),[45] zögert bei Tagesanbruch, ohne wirklich zu wissen, was ihn im Verlauf dieses Tages erwartet.[46] Genau dieses Verhalten wird Thyestes bei seinem ersten Auftritt im dritten Akt zeigen.[47]

---

[43] Das gilt überhaupt für Wesen aus der Unterwelt. In Senecas *Agamemnon* verzögert der im Prolog auftretende Schatten des Thyestes den Aufgang der Sonne (*Phoebum moramur*: 56). Juno beschreibt im *Hercules furens*, welche Auswirkungen der auf die Oberwelt gebrachte Cerberus auf die Sonne hat (60 f.): *viso labantem Cerbero vidi diem / pavidumque Solem*. Sie selbst verläßt bei Sonnenaufgang die Bühne, wozu Tarrant (1976, 180 zu Ag. 56) bemerkt: „Seneca's Juno in *HF*, more demon than goddess, hastens away at daybreak (123 f.)."

[44] Das griechische Äquivalent ἐξαπόλλυσθαι bezeichnet an einer berühmten Stelle die Verdunkelung der Sonne (Hom. Od. 20,357). Siehe unten S. 47 Anm. 113.

[45] Vgl. Verg. Aen. 4,607; Ov. met. 4,172.

[46] Anders Schmitz (1993, 95): „Das ungeheuerliche Verbrechen lastet im Kosmos, noch ehe es offenbar wird, so daß die Sonne bereits beim Aufgang zögert (120 f.) und der ganze Kosmos angesichts der Ersinnung eines Racheplans durch Atreus erschüttert wird (262–265)."

[47] Siehe unten S. 61 f.

Man könnte sogar noch weiter gehen und fragen: Zögert der Sonnengott wirklich oder *erscheint* es nur der ungeduldigen Furie in ihrer subjektiven Wahrnehmung so?

Botenbericht (*vierter Akt*) *und viertes Chorlied*

Der Sonnenrücklauf wird am Anfang und am Ende des vierten Aktes vom Boten erwähnt. Zunächst soll das Phänomen im Rahmen der mythischen Vorstellung behandelt werden. Die Möglichkeit einer Deutung als Sonnenfinsternis wird im Anschluß diskutiert.

Der Bote wünscht sich weit weg von dem Ort, der wie er selbst „Zeuge der unsagbaren Ungeheuerlichkeit“ (*nefandi … conscius monstri*: 632) geworden ist. Die Sturmwinde sollen ihn dorthin tragen, wohin die Sonne bereits unterwegs ist (636–638):

ferte me insanae procul,
illo, procellae, ferte quo fertur dies
hinc raptus.

Die Verwendung von *rapere* (vgl. 638, 777[?], 793 und dazu Schmitz 1993, 92 Anm. 273) betont die Schnelligkeit der Fluchtbewegung im Verhältnis zum normalen Lauf der Sonne, eine Beschleunigung, die – wie sich zeigen wird – gleichwohl nicht ausreichend ist. Während der „Tag“ an dieser Stelle nicht personifiziert wird, spricht der Bote am Ende seines Berichtes den allzu „geduldigen“ Sonnengott selbst an (776–788):

o Phoebe patiens, fugeris retro licet
medioque *raptum* [recc. *ruptum* ω][48] merseris caelo diem,
sero occidisti – lancinat gnatos pater
artusque mandit ore funesto suos;
…
bonum est, Thyesta, quod mala ignoras tua.
sed et hoc peribit. verterit currus licet
sibi ipse Titan obvium ducens iter
tenebrisque facinus obruat taetrum novis
nox missa ab ortu tempore alieno gravis,
tamen videndum est. tota patefient mala.

---

[48] Liest man *ruptum* (so Tarrant 1985, 202 mit Verweis auf Ov. ars 1,329 f.), so müßte *dies* hier die doppelte Bedeutung „Sonnenbahn“ und „Sonne“ haben. Für das *raptum* der *recc.* sprechen sich Zwierlein (1986, 308) und Fitch (2004b, 186) aus.

Die Flucht (*fugeris*: 776) des Sonnengottes wird näher bestimmt als ein Umwenden des Sonnenwagens (*verterit currus licet*: 784). Die Sonne bewegt sich gegen die gewöhnliche Laufrichtung ihrem Untergang zu, d.h. von Westen nach Osten.[49] Umgekehrt geht die Nacht im Osten auf (*nox missa ab ortu*: 787).[50] Der Bote, der selbst fliehen möchte und doch nicht fliehen kann, deutet auch das himmlische Ereignis als Fluchtbewegung: Sol, der alles sieht und hört, ist ein *conscius* wie er (vgl. *noxae conscium nostrae diem*: Sen. Phoen. 9).[51] Doch der Gott kann weder selbst dem schrecklichen Anblick entkommen noch die Verbrechen durch zeitiges Verschwinden für andere unsichtbar machen: *sero occidisti* (778).[52] Die Götter sind zu langsam: Sie können mit der forcierten Grausamkeit der Menschen nicht Schritt halten. Diese Pointe, die Seneca effektvoll an das Ende des vierten Aktes gestellt hat, setzt voraus, daß das Verschwinden der Sonne eine gewisse Zeit in Anspruch nimmt. Durch ein plötzliches Verschwinden hätte der Sonnengott – nach den umständlichen Vorbereitungen der Schlachtung und Zubereitung der Kinder (682–775) – doch zumindest den Anblick des kannibalischen Mahles vermeiden müssen. Doch Thyestes „zerfleißt die Söhne“, während der Bote spricht und die Sonne noch am Himmel ist (778): *lancinat gnatos pater* …[53]

Durch die Angaben des Boten läßt sich die Fluchtbewegung der Sonne in ihrem Verhältnis zur Handlung relativ genau bestimmen. Zu Beginn des Botenberichtes *befindet sich* die Sonne immer noch *auf ihrer Flucht* (Präsens *fertur*: 637), die bereits zu einem früheren Zeitpunkt begonnen hat (*hinc*

---

49 Der Chor malt die Szene noch weiter aus. Die überraschte Göttin der Morgenröte weiß nicht, wie sie die Pferde des zurückkehrenden Sonnengottes versorgen soll (815–820).

50 Der natürliche Aufgang der Nacht wurde von den römischen Dichtern teils im Westen, teils im Osten lokalisiert. Siehe Häfliger (1903, 74–76).

51 Siehe Gordon (2001, 693): „Weil H. [= Helios] alles beobachtet (Hom. Od. 11,109), wird er … als Garant der Schwüre angerufen (Hom. Il. 3,103–107; …). Diese Eigenschaft, die die ganze Ant. hindurch bestehen bleibt …, begründet die Darstellung des H. als eines unbestechlichen Zeugen (Aischyl. Suppl. 213; Soph. El. 824 f.).“ Der Sonnengott übernimmt gelegentlich auch selbst die Rolle des Boten (Hom. Od. 8,270 f.): ἄφαρ δέ οἱ ἄγγελος ἦλθεν / Ἥλιος, ὅ σφ’ ἐνόησε μιγαζομένους φιλότητι.

52 Gegen Tarrant (1985, 202 zu 778: „sero occidisti: i. e., too late to prevent the deed from taking place“) betont zu Recht Schmitz (1993, 94): „Die an den Sonnengott gerichtete Klage (776–778) … legt die Ergänzung nahe: du bist zu spät untergegangen, als daß du den Anblick des frevlerischen Mahls verhindern konntest.“ Die Verbindung von Sehen und Sichtbarmachen findet sich auch in Senecas *Oedipus* (4 f.): … prospiciet *avida peste solatas domos, / stragemque quam nox fecit* ostendet *dies*.

53 Nicht nachvollziehbar ist für mich die Auffassung von Kugelmeier (2007, 36), der hier einen „Schauplatzwechsel als verbal gestaltete Fiktion“ annimmt. Natürlich sieht der Bote an dieser Stelle Thyestes nicht vor sich, er beschreibt eine Handlung als andauernd, deren Beginn er vor seinem Auftritt beobachtet hat.

raptus: 638). Am Ende seiner Ausführungen verwendet der Bote dann Perfektformen (*fugeris*: 776, *merseris*: 777, *occidisti*: 778, *verterit*: 784). Die Flucht ist abgeschlossen, die Sonne hat inzwischen den Horizont erreicht. Gleichzeitig „bedeckt" die Nacht „mit neuartiger Dunkelheit die Verbrechen" (Präsens *obruat*: 786).[54] Am Ende des vierten Aktes und – wie wir im folgenden noch genauer sehen werden – während des vierten Chorliedes treten *Sonnenuntergang* und *Abenddämmerung* ein. Das Außergewöhnliche besteht in diesem Fall darin, daß sie zur falschen Zeit (*alieno ... tempore*: 787), d.h. vorzeitig, und am falschen Ort, d.h. nicht im Westen, sondern im Osten stattfinden.

Der Verlauf der kosmischen Vorgänge läßt sich nicht nur relativ zur Handlung des vierten Aktes bestimmen, sondern *ungefähr* auch in Bezug auf die Tageszeit eingrenzen.[55] Zweimal wird betont, daß die Sonne „mitten am Himmel" den Tag beendet (*medioque ... caelo*: 777; *medioque ... Olympo*: 792). Die unnatürlichen Veränderungen ereignen sich also um die Mittagszeit.

Seneca präsentiert dem Publikum im *Thyestes* zwei Phasen desselben kosmischen Geschehens: Man muß unterscheiden zwischen dem zunächst nur von einem aufmerksamen Beobachter wahrnehmbaren Rücklauf der Sonne, der zu einem nicht genau bestimmbaren Zeitpunkt beginnt, und dem spektakulären, weil zeit- und ortsversetzten Sonnenuntergang mit anschließender Dämmerung, dessen Eintreten exakt im Verlauf der Handlung bestimmt werden kann: Die Anrede des Boten an Phoebus und das Chorlied sind die unmittelbaren Reaktionen auf dieses Phänomen (776 ff.). Bote und Chor beschreiben das Ereignis unterschiedlich, weil sie von unterschiedlichen Voraussetzungen ausgehen. Deshalb wird dasselbe Ereignis, der Sonnenuntergang, vom Boten im Perfekt, vom Chor aber zunächst im Präsens geschildert. Der Bote, der ja bereits vom Rücklauf der Sonne wußte, betont, während der Sonnenuntergang noch im Gang ist, durch die Verwendung von Perfektformen die endliche Vollendung eines Vorgangs, der seiner

---

[54] Richtig Tarrant (1985, 203 zu 784–786): „*verterit* names a single past action (the Sun's change of direction), *obruat* a present effect of that action (the unnatural darkness)."

[55] Unklar sind in diesem Punkt die Ausführungen von Schmitz (1993, 94 f.): „Die Mitteilung, daß die Sonne mitten am Tag zurück zum Aufgang flieht (776 f. und 792), will nicht im Sinne einer Zeitangabe verstanden werden. Vielmehr findet der Zeitpunkt Erwähnung, weil die Verfinsterung der im Zenit stehenden Sonne besonders augenfällig ist." Im folgenden widerspricht sich Schmitz dann aber selbst und deutet die Bestimmungen doch als Zeitangaben (1993, 109): „Die Flucht der nächtlichen Gestirne (*fugit omne sidus* 995) korrespondiert mit der am Mittag eingetretenen Flucht der Sonne, die Thyest entgangen war."

Meinung nach längst überfällig war. Der Chor dagegen, für den das Ereignis etwas vollkommen Neues ist, fragt zunächst ängstlich nach dem Grund des Sonnenrücklaufs (791–793):

quo vertis iter
medioque diem perdis Olympo?
cur, Phoebe, tuos rapis aspectus?

Hier stehen Präsensformen, weil die Bewegung der Sonne mit dem Eintreten des Sonnenunterganges ja noch nicht endgültig zum Abschluß gekommen ist.[56] Wenige Verse später verwendet der Chor dann wie der Bote Perfektformen (802–804):

quid te aetherio pepulit cursu?
quae causa tuos limite certo
deiecit equos?

Jetzt ist die Sonne endgültig unter den Horizont gesunken. Die Abenddämmerung beginnt. Im Verlauf der sogenannten bürgerlichen Dämmerung müßten die Planeten und hellsten Sterne sichtbar werden.[57] Doch zum noch größeren Entsetzen des Chores erscheinen in der Leere des schwarzen Himmels weder Mond noch Sterne (825–827):

non succedunt astra nec ullo micat igne polus,
non Luna gravis digerit umbras.
sed quidquid id est, utinam nox sit!

Die Zeit schreitet während des Chorliedes kontinuierlich voran: Der Chor kommentiert zunächst den Sonnenuntergang und dann im Anschluß die Abenddämmerung, die ihrerseits in die bereits von der Furie angekündigte *alia nox* übergeht, in eine Nacht ohne Sterne. Dieses neue Ereignis steigert die Ängste des Chores (*trepidant, trepidant pectora magno / percussa metu*: 828 f.).[58] Was, wenn die auf die Dämmerung folgende Nacht nicht nur eine

---

[56] In Mitteleuropa braucht die Sonne „von der ersten Horizontberührung bis zum Versinken … 3–4 Minuten.“ Siehe den Artikel „Sonnenuntergang“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 31. August 2012, 04:06 UTC. URL: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Sonnenuntergang&oldid=107469545 (Abgerufen: 15. September 2012, 12:57 UTC).

[57] Siehe Hermann (2005, 45): „Steht die Sonne 6° unter dem Horizont (Ende der bürgerlichen Dämmerung), können bei klarem Himmel erstmals die Sterne 1. Größe, also die hellsten Sterne erkannt werden. Einige helle Planeten, wie vor allem Venus und Jupiter, tauchen sogar schon früher auf. Steht die Sonne 12° unter dem Horizont, ist das Ende der nautischen oder mittleren Dämmerung erreicht. Jetzt können Sterne der 3. Größe erkannt werden, so daß die Umrisse der markantesten Sternbilder schon klar hervortreten.“

[58] Zur *geminatio* siehe Canter (1970 [1925], 156 f.).

Nacht ohne Sterne, sondern eine Nacht ohne Morgen wäre? Es schließen sich die Betrachtungen über den drohenden Weltuntergang an, die den Rest des Chorliedes einnehmen (830–884). Natürlich müssen hier Spielzeit und gespielte Zeit nicht exakt übereinstimmen.[59] Die tatsächliche Gesamtdauer von bürgerlicher und nautischer Dämmerung ist nach Jahreszeit und Breitengrad der Beobachtungsposition verschieden.[60] Die aus spieltechnischen Gründen erforderliche „innerszenische Raffung“[61] würde aber in diesem Fall durch die beschleunigte Fluchtbewegung der Sonne sogar eine realistische Erklärung finden. Bis zu diesem Punkt ist kein Bruch in der zeitlichen Sukzession feststellbar. Die zunächst irritierende Tempusvergabe erklärt sich, wenn man berücksichtigt, daß die Figuren auf der Bühne zu verschiedenen Zeitpunkten auf das himmlische Phänomen aufmerksam geworden sind: Dieser Wissensunterschied führt zu *Abweichungen nicht im (fiktiven) zeitlichen Ablauf der Ereignisse, sondern in der Wahrnehmung und Beschreibung derselben.*[62] Die Rede von einer „distortion of dramatic time“ (Shelton 1975, 267 Anm. 9) ist in diesem Zusammenhang irreführend.

Zwei wiederholt in der Forschung diskutierte Fragen müssen an dieser Stelle geklärt werden: Warum reagiert der Chor am Anfang des vierten Aktes nicht auf den Hinweis des Boten, daß „der Tag von hier fortgerissen worden ist“ (638)? Noch überraschender: Warum ignoriert der Chor am Ende des vierten Aktes die Beziehung, die der Bote zwischen dem Sonnenrücklauf und den Verbrechen des Atreus herstellt? Das Außergewöhnliche dieses Verhaltens hat Zwierlein (1966, 77 f.) anschaulich herausgestellt:

> … nirgends sonst in den uns erhaltenen antiken Dramen findet sich ein solches Mißverhältnis zwischen Chorlied und Handlung wie es uns in *Thyestes* 789 ff. begegnet: Soeben hatte der Bote die ungeheuerliche Nachricht vom

---

[59] Lämmert (1967 [1955], 200): „Es kann Abend und Nacht werden im Laufe eines Zehn-Minuten-Dialogs.“

[60] Die Dauer schwankt etwa zwischen 70 und 110 Minuten bei 50° nördlicher Breite. Siehe Herrmann 2005, 45.

[61] Pfister ([11]2001, 371) und unten S. 58 f.

[62] Der Eindruck des Paradoxen, der sich Schiesaro (2003, 180 Anm. 12) aufdrängt, entsteht nur dann, wenn man nicht zwischen Sonnenrücklauf und Sonnenuntergang unterscheidet: „We must assume that the sun sets while Atreus carries out the infanticide, and the whole of act 4 must be taking place in at least partial darkness (the messenger's words at 623–5 would thus have a somewhat paradoxical flavour). When the chorus opens the following ode in a tone of surprised anguish (789–91), they are not witnessing the disappearance of the sun afresh, but rather commenting on it.“ In diesem Punkt irrt auch Hine (1981, 263): „In Seneca's *Thyestes* the darkness lasts almost five hundred lines (636–1112), so it is not surprising that it is mentioned several times.“ Wenn die Sonne sich entschließt, die Richtung zu ändern, wird es eben nicht zwangsläufig sofort dunkel.

> Knabenmord und Thyestesmahl gebracht; … Doch in seinem Lied, das er unmittelbar nach dem Bericht beginnt, erwähnt er [scil. der Chor] die Tat des Atreus und das unheimliche Mahl mit keinem Wort. Stattdessen singt er von der Sonnenfinsternis, und sucht in den Versen 802 ff. zu ergründen, wodurch sie denn verursacht sein könnte. … Dabei hatte er eben erst vom Boten den wirklichen Grund erfahren (776 f. 784 ff.) …[63]

Die Erklärung ergibt sich aus den oben gemachten Beobachtungen: Der Chor bemerkt den Rücklauf der Sonne zunächst nicht, da dieser ja wenig spektakulär beginnt. Hinzu kommt, daß seine Aufmerksamkeit durch den Auftritt des Boten vollends abgelenkt wird. Die Neugierde des Chores wird durch die wiederholten Fragen und Ausrufe, die das Zögern des Boten begleiten, unterstrichen (*quid portas novi?*: 626; *effare, et istud pande …*: 633; *animos gravius incertos tenes. / quid sit quod horres ede …*: 638 f.; *effare ocius*: 640). Wer so drängt, hat keine Muße, den Bewegungen der Sonne zu folgen. Der Chor wird im Verlauf des Gesprächs ganz zum Hörer, während der Bote ihn zunächst „gar nicht zu hören“ (Zwierlein 1966, 113) scheint.

Zwierlein (1966, 77 Anm. 20) geht allerdings noch einen Schritt weiter. Er verlangt, daß der Chor das Phänomen bereits während des dritten Chorliedes hätte bemerken müssen:

> Sie [scil. die Sonnenfinsternis] müßte schon vor der Ankunft des Boten, eben während der grausigen Freveltat eingetreten sein (vgl. 776 ff. 637 f.). Der Chor jedoch hat während seines Liedes [gemeint ist das dritte Chorlied, Anm. A.H.] nichts von diesem Naturereignis bemerkt, ein weiterer Beweis dafür, daß dem Dichter nichts an der Darstellung eines folgerichtigen Handlungsablaufes liegt. Ein Bühnendichter konnte dies nicht stillschweigend übergehen und später einfach als geschehen voraussetzen.

---

[63] Ebenso Owen (1968, 298) und Tarrant (1985, 204): „It is almost as if the Chorus that took part in the previous scene is a different entity from the lyric voice of the ode.“ Hill (2000, 579) erklärt das Mißverhältnis zwischen Chorlied und Handlung mit seiner These, die Chöre in den Tragödien Senecas hätten generell keine feststehende Identität („coherent identity“). Dagegen betont Davis (2006, 55 f.): „It is in precisely a case like this one that Hill's thesis becomes most implausible. During Act 3 [der Prolog ist hier nicht als Akt mitgezählt, Anm. A.H.] the chorus clearly participates in the action for its members or leader function as the messenger's interlocutor. We see them standing on the stage questioning the messenger or exclaiming at the appalling news he brings. When, however, the messenger ceases to speak and the chorus changes to anapaestic tetrameters we are meant to accept that these are not the same people whom we have been watching, but the spokesmen for the feelings of remote onlookers.“ Lessing (1754, 88–90 = Barner 1973, 144 f.) möchte das Problem durch Teilung des Chores oder Einführung eines zweiten Chores lösen. Alternativ schlägt er vor, daß der Bote nur mit dem Chorführer spricht, während der Chor vorher abgeht.

Um diese Argumentation zu entkräften, könnte man sich auf die Position zurückziehen, daß Seneca den Chor recht flexibel behandelt.[64] Im vierten Akt steht der Chor offensichtlich im selben Zeit- und Handlungszusammenhang wie der Bote, da er mit diesem interagiert. Das gilt, wie wir gerade gesehen haben, auch für das anschließende Chorlied, das eine unmittelbare Reaktion auf den auch vom Boten beschriebenen Sonnenuntergang darstellt. Es muß aber nicht zwingend für das dritte Chorlied gelten. Doch selbst wenn man die Forderung Zwierleins akzeptiert, greift die oben gegebene Erklärung: Der Chor konnte den beginnenden Sonnenrücklauf leicht *übersehen*, weil dieser nicht unmittelbar zu einer Verdunkelung führt.[65] Wie erklärt es sich aber, daß die Choreuten selbst auf die ausdrückliche Bemerkung des Boten (*ferte me insanae procul, / illo, procellae, ferte quo fertur dies / hinc raptus*: 636–638) nicht reagieren? Die Antwort ist einfach: Die Formulierung ist doppeldeutig. Die Zuschauer, die durch ihre Kenntnis des Mythos und die Ankündigungen der Furie vorbereitet sind, dürften die Worte auf den Sonnenrücklauf beziehen. Der Chor, der davon noch nichts weiß und die Erscheinungen am Himmel nicht beobachtet hat, *versteht die Worte des Boten anders, als sie gemeint sind.* Die Sonne bewegt sich, auch wenn sie nicht in umgekehrter Richtung auf der Flucht ist, außerordentlich schnell, legt sie doch die lange Reise von Osten nach Westen im Verlauf eines einzigen Tages zurück. Diese schnelle Bewegung der Sonne kann als *rapi* bezeichnet werden (OLD s. v. rapio 8a „[refl., or pass. in middle sense] To take oneself off hurriedly, rush off or along“). Auch ohne Bezug auf den Sonnenrücklauf ergeben die Worte des Boten also einen guten Sinn: „Tragt mich dorthin, wohin die Sonne (auf ihrer normalen Bahn von Osten nach Westen) getragen wird, die von hier (von ihrem jetzigen Standort am Himmel) forteilt, d. h. tragt mich so schnell wie möglich nach Westen, wo die Sonne untergeht.“[66] Seneca spielt hier mit dem unterschiedlichen Informationsstand

---

64 Vgl. oben S. 29 Anm. 63 und Schmidt (2004a, 337): „Daher muss gelten: Der Chor tritt je nach Bedürfnis der Handlung gewissermassen in deren Zeit ein, oder er bleibt für sich, ein Changieren, das aber nicht so sehr kategoriale Zeitveränderung als vielmehr dramaturgisch durchaus zu realisierenden Funktionswechsel bedeutet und vom Interpreten den Verzicht auf konventionelle dramatische und mimetische Kategorien fordert.“

65 In Dante, Purg. 4,1–16 achtet der Jenseitswanderer nicht auf den Lauf der Sonne, weil er durch sein Gespräch mit Manfredi abgelenkt ist: „Quando per dilettanze o ver per doglie, / che alcuna virtù nostra comprenda, / l'anima bene ad essa si raccoglie, par ch'a nulla potenza più intenda; ... Di ciò ebb' io esperïenza vera, / *udendo quello spirto e ammirando*; / *ché ben cinquanta gradi salito era / lo sole, e io non m'era accorto* ...“

66 Das PPP *raptus* kann als gleichzeitig aufgefaßt werden. So findet sich etwa oft *vectus* in der Bedeutung „fahrend“, siehe Kühner und Stegmann (1966, Bd. 1, besonders 760). Goethes

einzelner Figuren und des Publikums[67] – ein Phänomen, das sich immer wieder in seinen Tragödien beobachten läßt.[68] Im *Thyestes* findet sich ein weiteres Beispiel am Ende des dritten Chorliedes. Auch hier scheint der Chor auf den Sonnenrücklauf anzuspielen. Tatsächlich ergibt sich dieser Bezug aber nur für das Publikum (607–614):

> vos quibus rector maris atque terrae
> ius dedit magnum necis atque vitae,
> ponite inflatos tumidosque vultus: ...
> omne sub regno graviore regnum est.
> quem *dies* vidit *veniens* superbum,
> hunc *dies* vidit *fugiens* iacentem.

Der Chor dürfte bei seiner Warnung vor der *superbia* Atreus und Thyestes im Sinn haben, die ja jetzt, wie er glaubt, nach ihrer im dritten Akt besiegelten Versöhnung gemeinsam in Argos/Mycenae herrschen werden (*alta pax urbi revocata laetae est*: 576). Der „fliehende Tag" ist für ihn einfach der „schnell zu Ende gehende",[69] während die Zuschauer an den von der Furie versprochenen *periturus dies* (121) denken werden.[70] Das letzte Wort des Chorliedes (*versat*: 622) läßt sich vielleicht als ein weiterer *unbeabsichtigter* Verweis auf die ‚Sonnenwende' verstehen. Während der Chor der Überzeugung ist, daß „eine Gottheit die menschlichen Angelegenheiten in einem schnellen Wirbel *hin- und herwendet*", wird gerade umgekehrt ein Mensch die Götter zur

---

Faust äußert ebenfalls den Wunsch, dem schnellen Lauf der Sonne folgen zu können (Faust. Der Tragödie erster Teil, 1073–1075): „Dort *eilt* sie [scil. die Sonne] hin und fördert neues Leben. / O! daß kein Flügel mich vom Boden hebt / Ihr nach und immer nach zu streben."

67 Siehe zur „diskrepante[n] Informiertheit von dramatischen Figuren einerseits und Publikum andererseits" und der daraus resultierenden „Doppelbödigkeit" (Friedrich Dürrenmatt) des dramatischen Dialogs Pfister (^{11}2001, 79–81).

68 In Senecas *Medea* scheint es so, als habe die Titelheldin bereits im Prolog den Plan zum Kindermord gefaßt. Es finden sich tatsächlich Formulierungen, die man so deuten kann, aber eben nicht so deuten muß. Das Publikum, das den Fortgang der Geschichte kennt, wird durch die doppeldeutigen Wendungen an den Kindermord erinnert, während für Medea die Worte noch eine andere Bedeutung haben. Siehe unten S. 165 f. Im zweiten Akt der *Troas* (*Troades*) läuft das Streitgespräch zwischen Agamemnon und Pyrrhus ins Leere, weil beide (anders als die übrigen anwesenden Figuren und das Publikum) nicht über alle Informationen verfügen. Siehe unten S. 136–140.

69 Vgl. Schmitz (1993, 91): „Die auf den ersten Blick in der Tat auffällige Wortwahl (*dies*) *fugiens* verliert an Merkwürdigkeit, wenn man das Verb *fugere* vor dem Hintergrund von epist. 108,24 ff. sieht, wo Seneca gelegentlich des Vergil-Verses *fugit inreparabile tempus* (georg. 3,284) das Augenmerk auf das die Schnelligkeit der Zeit betonende Verb *fugere* lenkt."

70 Die mögliche Beziehung auf die Flucht des Sonnengottes wird für das Publikum zusätzlich erleichtert durch das personifizierende *dies vidit*, eine Verbindung, die an dieser Stelle zuerst belegt ist. Siehe Hillen (1989, 229).

schnellen Umkehr bewegen (*verterit currus*: 784; *vertis iter*: 791; *hoc egit diem aversum in ortus*: 1035 f.). Ja, Atreus hat dies – darüber wird *der Zuschauer* am Anfang des vierten Aktes informiert – bereits getan.

Die doppeldeutigen Worte des Boten (636–638) erfüllen also einen doppelten Zweck: Zum einen informieren sie den Zuschauer darüber, daß der Sonnenrücklauf begonnen hat, eine Information, die unbedingt nötig ist, da die Visualisierung eines solchen Ereignisses auf der antiken Bühne schwierig, wenn auch nicht unmöglich ist. Es wäre ja denkbar, die Position der Sonne durch eine Metallscheibe o. ä. kenntlich zu machen, die während der Aufführung auf einer halbkreisförmigen Bahn zunächst langsam vorwärts- und dann schneller zurückbewegt wird.[71] Die aufgezeigte dramatische Ironie am Ende des dritten Chorliedes würde sich verstärken, wenn die doppelte, aber vom Chor unbeabsichtigte Anspielung auf den Sonnenrücklauf durch ein visuelles Signal begleitet würde: Das Publikum würde dann tatsächlich *sehen*, was der Chor *übersieht*, und dieses nicht erst am Anfang des vierten Aktes vom Boten erfahren.

Zum anderen trägt die Tatsache, daß die Kommunikation zwischen Bote und Chor an dieser Stelle scheitert, zur Charakterisierung des Chores bei. Die Choreuten zeigen einmal mehr, daß sie unfähig sind, die Ereignisse, die sie miterleben, richtig zu beurteilen. Diese Unfähigkeit des Chores hat ausführlich Davis (1989 und 1993, 58–63, 119–124) herausgearbeitet.[72] Ebenso bestimmt Schiesaro (2003) den Chor als „another character on stage" (163), der sich in seinen Kommentaren als „tragically ignorant and superficial" (170) erweist. Die fehlende Aufmerksamkeit des Chores am Anfang des vierten Aktes ist die Voraussetzung für seine Überraschung und Angst am

---

[71] Nach Eur. Iph. T. 816 f. hat Iphigenie die Umkehr der Sonne in einem Gewebe dargestellt. Mayer (1936, 678 f.) vermutet, das „gewaltsame Herumreißen des königlichen Wagens" im berühmten Alexandermosaik aus Pompeji könnte von einer Darstellung des sich entsetzt abwendenden Sonnengottes beeinflußt sein. Ein Bühnenmaler könnte eine ähnliche Lösung gefunden haben. Im römischen Theater könnte eine langsam fortschreitende Verdunkelung außerdem durch das Aufziehen schwarz gefärbter Sonnensegel (*vela*) während der Aufführung erreicht worden sein. Die Farbwirkung bunter Vela auf den Innenraum eines Theaters beschreibt anschaulich Lukrez (4,75–80): *et volgo faciunt id lutea russaque vela / et ferrugina, cum magnis intenta theatris / per malos volgata trabesque trementia flutant; / namque ibi consessum caveai supter et omnem / scaenai speciem patrum matrumque deorsum / inficiunt coguntque suo fluitare colore.*

[72] Davis kommt zu dem Ergebnis (1993, 216 f.): „In the first three odes of Thyestes considerable emphasis is placed on the chorus's ignorance, an ignorance which is not limited to mere unawareness of facts, but which extends to a more general and more profound lack of understanding of the way in which the world that they inhabit works." Vgl. Stevens (1992, 52–57), Schiesaro (2005, 279 f.) und Davis (2006, 48–57).

Ende des Aktes, die wiederum die Kommunikation mit dem Boten stört und damit eine inadäquate Reaktion auslöst.[73]

Der Bote erwähnt den Sonnenrücklauf am Anfang und am Ende seiner Rede, nicht aber in seinem Bericht über die Durchführung der Verbrechen. Deshalb erfahren wird nicht, wann die Sonne ihre Flucht *begonnen* bzw. welche Aktion genau ihre Rückwärtsbewegung ausgelöst hat.[74] Hier bekommt die von Lessing (1754, 83 f. = Barner 1973, 142), Zwierlein (1966, 113 f.) und anderen kritisierte ausführliche Ekphrasis des Tatortes eine wichtige dramatische Funktion. Im Inneren des Palastes (*penetrale regni*: 652) befindet sich ein Hain, in dem ewige Nacht herrscht (677–679):

> nec dies sedat metum:
> *nox propria luco est*, et superstitio inferum
> in luce media regnat.

Die Gespenster machen an diesem schauerlichen Ort „sogar einen Tagesbesuch“: *errat antiquis vetus / emissa bustis turba et insultant loco / maiora notis monstra* (671–673). Wenn in dieser *silva … obscura* (655) – wie Dantes Wald wahrhaftig ein Eingang zur Hölle – bei der rituellen Schlachtung der Kinder ein Komet sichtbar wird (*e laevo aethere / atrum cucurrit limitem sidus trahens*: 698 f.), so ist dabei nicht zwingend an ein tatsächlich am Himmel sichtbares Phänomen zu denken. Licht- und Feuererscheinungen sind in der *künstlichen Nacht* dieses Hains an der Tagesordnung (673–675):

> quin tota solet
> micare silva flamma, et excelsae trabes
> ardent sine igne.

Während der Durchführung des Verbrechens konnte also weder Atreus noch der als Zeuge präsente Bote die Veränderungen am Himmel beobachten.[75] Deshalb fehlt im Bericht des Boten der Hinweis auf den Sonnenrücklauf. Erst nachdem er den dunklen Hain verlassen hatte, konnte ihm die

---

73 Ebenso wenig wie der Chor die unbeabsichtigte Doppeldeutigkeit in der Rede des Boten versteht, ist Thyestes in der Lage, die gewollt doppeldeutigen Bemerkungen seines Bruders Atreus im dritten und fünften Akt zu entschlüsseln.

74 Schmitz (1993, 94 f.): „Es bleibt offen, an welchem Punkt der Handlung die Flucht der Sonne eingetreten ist: bei der Ermordung der Söhne, bei deren Zubereitung zum Mahl oder in dem Augenblick, da Atreus dem Bruder die von ihm geschlachteten und zubereiteten Kinder zum Mahl vorsetzt.“

75 Eine vergleichbare Funktion hat die künstliche Nacht des Hains in Senecas *Oedipus*. So kann die Totenbeschwörung, wie durch die Zeitstruktur des Dramas notwendig, bereits am hellichten Tage stattfinden (*praestitit noctem locus*: 549). Siehe Töchterle (1994, 440 zu 549).

gegenläufige Bewegung der Sonne auffallen.[76] Zu diesem Zeitpunkt dürfte das Phänomen aber bereits begonnen haben.

Daß der Bote während seines Berichtes nicht weiter auf die Veränderungen am Himmel achtet, liegt daran, daß er sich immer leidenschaftlicher in seine Rede hineinsteigert. Dies hat Tarrant (1985, 180) überzeugend herausgearbeitet:

> From an initial state of nearly speechless horror, the Messenger grows steadily more involved with his narrative, becoming at last almost buoyant in displaying his powers of description. By the latter part of the scene he has absorbed Atreus' flair for the ironic retort, and in his final lines he sounds as jubilantly confident as Atreus himself that the crime can no longer be suppressed. Even in the conventional figure of the Messenger, Seneca has dramatized the triumph of evil over all attempts to contain it.

Während der Bote ganz in der Rolle des Erzählers aufgeht, verwandelt sich der Chor, dessen Neugierde am Beginn des Botenberichtes bereits betont worden ist, in einen sensationslüsternen Zuhörer. Seine wiederholten Nachfragen zeigen, daß er gerade an den grausigen Details interessiert ist (*quis manum ferro admovet?*: 690; *quem tamen ferro occupat?*: 716; *quo iuvenis animo, quo tulit vultu necem?*: 719; *quid deinde gemina caede perfunctus facit?*: 730; *an ultra maius aut atrocius / natura recipit?*: 745 f.; *quid ultra potuit?*: 747).[77] Erst der ungewöhnliche Sonnenuntergang zerreißt dieses enge Band zwischen Berichterstatter und Zuhörer. Bote und Chor reagieren, wie bereits gesagt, unabhängig und unterschiedlich auf die hereinbrechende Dunkelheit, weil beide von verschiedenen Voraussetzungen ausgehen. Für den Boten ist – wie für den Zuschauer – der Sonnenuntergang zur verkehrten Zeit und am verkehrten Ort keine Überraschung mehr. Er bedauert nur, daß die Dunkelheit zu spät kommt, und nicht einmal jetzt, da sie endlich eingetreten ist, dem immer noch unwissenden Thyestes die schauerliche Erkenntnis ersparen kann (788): *tamen videndum est.* Für den Chor ist das Ereignis etwas völlig Neues. Es ist nur natürlich, daß er sich erschreckt

---

[76] Der Hain im Palast des Atreus ist wie die Höhle der Erictho ein der Unterwelt verwandter Ort und also für den Sonnengott nicht einsehbar (*Phoebo non pervia taxus*: Lucan 6,645; vgl. etwa Ov. met. 2,45 f., Sen. Herc. f. 606 f.). Dies könnte bedeuten, daß der Sonnengott das Verbrechen erst bemerken konnte, nachdem Atreus den Hain verlassen und mit dem Servieren der schrecklichen Mahlzeit begonnen hatte. Wenn die Furie und Tantalus, wie oben gezeigt, am Ende des Prologes den Palast betreten, so dürften sie in diesem Hain ihr infernalisches Quartier bezogen haben.

[77] Eine über die bloße Sensationslust hinausgehende emotionale Reaktion löst nur der Tod des jüngsten Sohnes aus (*o saevum scelus!*: 743), bestätigt durch die in der Antwort des Boten enthaltene Figurenanweisung (*exhorruistis?*: 744).

vom Boten abwendet und selbst nach Antworten sucht: Aus dem *Zuhörer wird ein verängstigter Betrachter*, der die Erklärungen des Boten *überhört*, weil das Sichtbare und unmittelbar bedrohlich Erscheinende seine ganze Aufmerksamkeit beansprucht. Das hat – in Auseinandersetzung mit Zwierlein (1966, 77 f.) – bereits Davis (1993, 33) richtig gesehen:

> Atreus' crime may be monstrous but the flight of the sun is so appalling an event that it is psychologically plausible that the chorus finds itself paralysed with fear. In the panic of the moment what seems obvious to a scholar in his study may not seem obvious at all.[78]

Es handelt sich hier also nicht um ein Beiseite-Sprechen,[79] wie Stevens (1992, 27 Anm. 60) und Schmitz (1993, 95)[80] vorschlagen. Der Bote spricht nicht mit der „Intention des Nichtgehörtwerdens",[81] der verängstigte Chor überhört ihn einfach. Die Kommunikation wird nicht durch die Konvention des Aparte unterbrochen, vielmehr ist das Scheitern der Kommunikation selbst Gegenstand des Spiels. Dieses *Überhören*[82] der richtigen Erklärung des Sonnenunterganges am Ende entspricht dem *Übersehen* der ersten Anzeichen des kosmischen Ereignisses am Anfang des vierten Aktes.

Fassen wir zusammen: Seneca präsentiert zwei Phasen des Sonnenrücklaufs. Die erste Phase, die Rückwärtsbewegung der Sonne Richtung Osten, wird vom Boten beobachtet, vom Chor aber übersehen. Erst die zweite Phase, der überraschende zeit- und ortsversetzte Sonnenuntergang, erweckt die Aufmerksamkeit des Chores. Die Finsternis beginnt nicht bereits am Anfang, sondern erst am Ende des vierten Aktes, und zwar, bedingt durch die beschleunigte Fluchtbewegung der Sonne, relativ plötzlich.

---

78 Ebenso bereits Davis (1989, 424).

79 Ich folge der Definition von Schmidt (2000, 403–405).

80 „Bei dieser rhetorisch wirkungsvollen Erzählweise gerät der Chor als Gegenüber zunehmend aus dem Blick. Parallel zu dieser stark zurücktretenden Bedeutung des Chores verselbständigt sich der Botenbericht gegen Ende hin. Der letzte Abschnitt (776–788) erweckt den Eindruck einer à part gesprochenen Kommentierung des Boten, die für den wissenden Hörer verständlich, nicht aber für den Chor bestimmt ist." Gerade umgekehrt sind Bote und Chor, wie wir gesehen haben, eng aufeinander bezogen. Man muß sich vorstellen, daß die Choreuten den Boten umringen, um ja jedes Wort zu verstehen. Diese Gruppe löst sich beim Eintritt des Sonnenuntergangs auf, da die Choreuten vom Boten ablassen und sich möglicherweise schutzsuchend zerstreuen. Wenig überzeugend erscheint mir auch die Erklärung von Volk (2006, 188), die annimmt, der Chor ignoriere bewußt die Aussage des Boten, um eine eigene Lösung zu finden.

81 Schmidt (2000, 403 f.).

82 Das wohl berühmteste Beispiel für ein solches Überhören wichtiger Informationen in der dramatischen Literatur ist die Szene 1.5 in Kleists *Prinz von Homburg*, wo der Prinz, abgelenkt durch den Handschuh, den Einsatzbefehl nicht richtig mitschreibt, dessen Übertretung dann zu seiner Verurteilung zum Tode führt.

Abschließend soll kurz auf die mögliche Deutung des von Seneca geschilderten Himmelsereignisses als Sonnenfinsternis eingegangen werden. Das vierte Chorlied zeigt am Anfang und Ende deutliche Übereinstimmungen mit Pindars neuntem Paean, der die Sonnenfinsternis thematisiert, die sich in Theben am 30. April 463 v. Chr. ereignete.[83] Das Gedicht Pindars war in der Antike berühmt, wie mehrere Zitate und Paraphrasen bei anderen Autoren zeigen.[84] Plinius (nat. 2,54) führt das Chorlied als Beispiel für die Reaktion verängstigter Menschen an und rühmt zugleich die Wissenschaft, die durch das Auffinden der natürlichen Erklärung diese Ängste überwunden habe. Wenn es hier heißt, daß „bei den Verfinsterungen Verbrechen oder der Tod der Gestirne" (*in defectibus scelera aut mortem aliquam siderum*) gefürchtet worden seien, so entspricht dem bei Seneca genau die Position des Boten einerseits, der die Verdunkelung auf die Verbrechen des Atreus zurückführt, und die des Chores andererseits, der den endgültigen Einsturz des Himmels kommen sieht (846 f.): *signifer ... / labsa videbit sidera labens*.[85] Auch beim Eintreten einer totalen Sonnenfinsternis lassen sich zwei Phasen unterscheiden: Die partielle Phase, die mit dem ersten Kontakt zwischen Sonne und Mond beginnt und bis zu anderthalb Stunden dauern kann, und die Totalität selbst, die nur wenige Minuten anhält. Daß die partielle Phase leicht *übersehen* werden kann, zeigt Adalbert Stifters eindrucksvolle Beschreibung (*Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842*):

> Indes nun alle schauten ..., wuchs das unsichtbare Dunkel immer mehr und mehr in das schöne Licht der Sonne ein – alle harrten, die Spannung stieg; aber so gewaltig ist die Fülle dieses Lichtmeeres, das von dem Sonnenkörper niederregnet, daß man auf Erden keinen Mangel fühlte, die Wolken glänzten fort, das Band des Wassers schimmerte, die Vögel flogen und kreuzten lustig über den Dächern, die Stephanstürme warfen ruhig ihre Schatten gegen das funkelnde Dach, über die Brücke wimmelte das Fahren und Reiten wie sonst, *sie ahnten nicht, daß indessen oben der Balsam des Lebens, das Licht, heimlich wegsiege* – dennoch, draußen an dem Kahlengebirge und jenseits des Schlosses Belvedere war es schon, als schliche Finsternis, oder vielmehr ein

---

[83] Tarrant (1985, 204, 205 zu 790 f. und 215 zu 883 f.).

[84] Most (2000, 150 mit Anm. 4).

[85] Ganz ähnliche Ängste verbreiteten sich am Anfang des 19. Jahrhunderts in Europa, als der Himmel sich nach dem Ausbruch des Vulkans Tambora in Indonesien (1815) für längere Zeit verdunkelte. Lord Byron hat diese Ängste in seinem Gedicht *The Darkness* verarbeitet: „The bright sun was extinguish'd, and the stars / Did wander darkling in the eternal space, / Rayless, and pathless, and the icy earth / Swung blind and blackening in the moonless air; / Morn came and went – and came, and brought no day ..."

> bleigraues Licht, wie ein böses Tier heran – aber es konnte auch Täuschung sein, auf unserer Warte war es lieb und hell, und Wangen und Angesichter der Nahestehenden waren klar und freundlich wie immer.[86]

Erst wenn die Sonne sich völlig verfinstert, hat sie auch die vollständige Aufmerksamkeit der Menschen (Sen. nat. 7,1): *sol spectatorem, nisi deficit, non habet.*

Atreus

Der Chor verläßt die Bühne, ohne sich über die ungewöhnlichen Phänomene am Himmel endgültig klar zu werden. Er befürchtet das Schlimmste, den Weltuntergang, ist sich aber nicht sicher, ob dieser von den Menschen verschuldet ist oder nicht (879–881):

> o nos dura sorte creatos,
> seu perdidimus solem miseri,
>   sive *expulimus*!

Als ob er das Stichwort gehört hätte, tritt nun der Mann auf, der die Sonne vom Himmel *vertrieben hat*. Während des Chorliedes ist Sonnenuntergang und Abenddämmerung eingetreten, ohne daß Sterne sichtbar wurden. In diese Dunkelheit hinein spricht Atreus seine ersten Worte (885 f.) – „one of the prime moments of Senecan drama“ (Braden 1985, 56):

> Aequalis astris gradior et cunctos super
> altum superbo vertice attingens polum.

Volk (2006, 195) bemerkt: „Describing himself as moving among the stars, Atreus takes on the role of the sun that he has driven away.“ Diese Gleichsetzung wird von Atreus im folgenden noch deutlicher ausgesprochen (896 f.):

> etiam die nolente discutiam tibi
> tenebras, miseriae sub quibus latitant tuae.

„Die Sonne bringt es an den Tag“ – und Atreus will diese ‚Sonne‘ sein, die seinem Bruder die schreckliche Wahrheit offenbart.[87] In einer Aufführung

[86] Zitiert nach Frühwald (2005, 298). Vgl. Demandt (1970, 6): „Nach Ginzel müssen 9 Zoll des insgesamt zwölfzölligen Sonnendurchmessers vom Monde bedeckt sein, ehe die Finsternis ‚auffällt‘; doch sind bei tiefstehender Sonne auch 6 Zoll und weniger sichtbar.“

[87] Siehe Anliker (1960, 101). Mader (2003a, 219 f.) betont: „... the act of enlightenment is here described as a grandiose elemental gesture. Read thus, the expression in effect

könnte man diese Rolle des ‚Lichtbringers', die Atreus sich anmaßt, sehr anschaulich dadurch zum Ausdruck bringen, daß man den Schauspieler mit einer Fackel in der Hand auftreten läßt. Zugleich würde durch dieses Requisit für das Publikum die Illusion der Dunkelheit verstärkt, die, nimmt man eine Aufführung unter freiem Himmel an, bislang nur durch die vom Boten und vom Chor geschaffene Wortkulisse aufrecht erhalten worden ist.[88]

Anders als der Chor fühlt sich Atreus behaglich in der Dunkelheit. Wie der Bote deutet er den Sonnenrücklauf als Fluchtbewegung, interpretiert diesen Rückzug aber als Aufforderung, mit seinen Verbrechen fortzufahren (891–895):

> ne quid obstaret pudor,
> *dies recessit: perge dum caelum vacat.*
> utinam quidem tenere *fugientes deos*
> possem, et coactos trahere, ut ultricem dapem
> omnes viderent – quod sat est, videat pater.

Er bedauert, daß er die Götter nicht zwingen kann, das mit anzusehen, was sie nicht sehen wollen. In diesem Fall kann selbst Atreus seine Regierungsmaxime *quod nolunt, velint* (212) nicht durchsetzen[89] und die Himmlischen, wie die Furie den Geist des Tantalus, zu Zuschauern machen. Mit den „fliehenden Göttern" sind hier wohl die Gestirne gemeint, jene „Schar der Götter", deren endgültigen Sturz vom Himmel der Chor angesichts der sternenlosen Abenddämmerung befürchtete (842–847):

> ibit in unum congesta sinum
> turba deorum.
> hic qui sacris pervius astris

characterizes the speaker as participant in the drama's elemental processes in a way to suggest his δύναμις θεοῦ ..."

[88] Auf eine interessante Parallele weist Zwierlein (1966, 77 Anm. 20) hin, der – verkehrte Welt auch einmal unter den Kommentatoren des *Thyestes* – die Aufführbarkeit des letzten Aktes gegen Birt (1911) verteidigt: „Birt (345 f.) nahm daran Anstoß, daß sich die letzten 300 Verse des Thyestes im Stockdunkeln abspielen müßten; dies hielt er für unmöglich auf der antiken Bühne und sah deshalb in diesen Szenen ein weiteres wichtiges Indiz dafür, daß Seneca nicht für die Aufführung dichtete. Aber auch im Amphitruo des Plautus herrscht zu Beginn des Stückes tiefe Nacht (nur die Sterne leuchten am Himmel, und Sosias trägt eine Laterne bei sich – v. 149), und erst in den Versen 543 ff. zieht der Tag herauf! Der Dichter kann sich hier offenbar auf die Vorstellungskraft seines Publikums verlassen." Aischylos' *Agamemnon* beginnt ebenfalls in der Nacht, ebenso Menanders *Misoumenos* und Plautus' *Curculio*. Siehe Arnott (1979, 350).

[89] Vgl. Mader (1998, 37 Anm. 16), der ebd. (S. 38 mit Anm. 18) Texte des 20. Jahrhunderts anführt, um die bedrohliche Modernität der Maxime des Atreus zu illustrieren.

secat obliquo tramite zonas,
flectens longos signifer annos,
lapsa videbit sidera labens.[90]

Daß Atreus im Präsens von der Flucht der Götter/Gestirne spricht, bedeutet natürlich keinen Rückschritt in der dramatischen Zeit: Hier setzt sich ein Prozeß fort, der im vierten Chorlied begonnen hat. Durch die fortschreitende Dämmerung und den Eintritt der Nacht müßten jetzt eigentlich die kleineren Sterne sichtbar werden. Doch auch diese entziehen sich. Die Dunkelheit ist vollkommen.

In seiner Rede schwankt Atreus hin und her zwischen Zufriedenheit und Ungeduld, zwischen dem *sat est* (889; 895) und dem vorwärtsdrängenden *perge* (892; vgl. 890), was wiederum an die Furie erinnert (*abunde*: 105; *perge*: 23). Die *cena* des Thyestes, deren Beginn der Bote beschrieben hatte (778–782), ist bereits in das Trinkgelage (*comissatio*) übergegangen. Atreus befürchtet, sein Bruder könne nicht mehr nüchtern genug sein für die schreckliche Erkenntnis (*sobrio tanta ad mala / opus est Thyeste*: 900 f.). Auch im hinterszenischen Bereich schreitet die Zeit sukzessive voran. Atreus befiehlt seinen Dienern, die Türen des Palastes zu öffnen (901 f.). In Vers 908 ist dieser Befehl ausgeführt worden: *aperta multa tecta conlucent face*.[91] An dieser Stelle dürfte das *ekkyklema* bzw. die *exostra* (Cic. prov. 14), zum Einsatz gekommen sein, eine bewegliche Plattform, die dazu diente, das Innere des vom Bühnenhaus dargestellten Gebäudes für das Publikum sichtbar zu machen.[92]

Bedeutsam ist, daß Thyestes um die Mittagszeit mit seiner *cena* begonnen haben muß – ein Zeichen von *luxuria*. Dazu paßt, daß er ungemischten Wein trinkt (*merum*: 913; vgl. Tarrant 1976, 338 zu Ag. 878). Gastmähler, die

---

[90] Vgl. zu dieser Gleichsetzung von Sternen und Göttern unten S. 76 Anm. 16 und 78 f.

[91] Das Speisezimmer ist von Fackeln erleuchtet. Richtig bemerkt Schmitz (1993, 102): „Aus dem Zusammenhang kann nicht erschlossen werden, daß die künstliche Beleuchtung der Vertreibung einer vorzeitig hereingebrochenen Finsternis dienen soll. Vielmehr deutet der Kontext daraufhin, daß die reiche Beleuchtung zum Charakter des festlich geschmückten Palastes gehört. Der luxuriöse Glanz des hell erleuchteten Palastinnern bildet einen wirkungsvollen Kontrast zu der auf dem Weltall lastenden Finsternis." Schmitz verweist auf Hug (1927, 1584).

[92] Siehe Sutton (1986, 18). Die Aufführbarkeit auch dieser Szene ist bezweifelt worden (so z. B. von Birt 1911, 340). Zum *ekkyklema* im griechischen Drama siehe Taplin (1977, 442 f.) und Newiger (1990). Für den Einsatz dieser Apparatur in der *Octavia* (75 ff.) – der *thalamus* der Titelheldin wird für ihr Gespräch mit der Amme auf die Bühne gerollt – spricht sich Boyle (2008, 117) aus.

vor der neunten Stunde beginnen (*tempestiva convivia*), waren in Rom ein beliebtes Ziel moralischer Kritik.[93] Schon die Zeitangabe macht also deutlich, daß Thyestes seine im Exil erworbenen Vorbehalte gegen Reichtum und Herrschaft inzwischen wieder aufgegeben hat: Er versucht die Armut (*egestas*: 924) des „alten Thyestes" (937), die ihm nun, da er wieder „auf Gold und Purpur" (909) liegt, erneut bitter und unerträglich erscheint, zu vergessen – mit mäßigem Erfolg.

Ohne selbst gesehen zu werden, beobachtet Atreus seinen Bruder, wie er ihn bereits bei seiner Rückkehr nach Argos/Mycenae beobachtet hat, und beschreibt, was er sieht (vgl. *libet videre*: 903) – und hört (911 f.):

> eructat. o me caelitum excelsissimum,
> regumque regem!

> „Er rülpst. O ich, der Götter Allerhöchster
> und der Könige König![94]

Das plastische *eructare* muß das Publikum an die Vergilische Beschreibung des von Odysseus[95] getäuschten Polyphem erinnern, die ihrerseits Homer (φάρυγος δ' ἐξέσσυτο οἶνος / ψωμοί τ' ἀνδρόμεοι· ὁ δ' ἐρεύγετο οἰνοβαρείων: Od. 9,373 f.) aufnimmt (Aen. 3,631–633):

> iacuitque per antrum
> immensus saniem eructans et frusta cruento
> per somnum commixta mero ...

Odysseus rächt (*ulciscimur*: Aen. 3,683) die Aggression des menschenfressenden Cyclopen, indem er ihn blendet. Atreus schlachtet – als ebenfalls listiger, aber grausamerer Rächer – die Kinder des Thyestes in der dunklen

---

[93] Siehe Stein-Hölkeskamp (2005, 114 zu Cic. Phil. 2,104 f.): „Der allzu frühe Beginn des Gastmahls wird hier zur Chiffre für seine [scil. des Antonius] allumfassende Lasterhaftigkeit: Exzessiver Alkoholgenuß und seine degoutanten Begleiterscheinungen, Glücksspiel und sexuelle Ausschweifungen erscheinen als die unausweichlichen Folgen einer Mißachtung der Regeln des geordneten Umgangs mit Zeit."

[94] Vgl. Manil. 5,462 (*ructantemque patrem natos*) und Hübner (1976, 110 Anm. 26). Mader (2003b, 635) betont „the strident juxtaposition of the vulgar and the sublime". Während Thyestes durch seinen Kontrollverlust (vgl. *nec satis menti imperat*: 919) fast zum Tier hinabsinkt, erklärt sich Atreus zum Gott (Mader, ebd.): „At the very moment when Thyestes audibly abandons his earlier αὐτάρκεια, Atreus in a symmetrical parody (mis)appropriates the Stoic image of the god-like *sapiens* to express his perverse elation."

[95] So Mantovanelli (1984, 94). Bei Aischylos (Ag. 1599) muß Thyestes sich übergeben, nachdem er die Wahrheit erkannt hat. Auch an dieser Stelle erinnert die Formulierung an Homers Polyphem-Darstellung. Vgl. Neitzel (1985, 404). Der rülpsende Polyphem findet sich auch bei Euripides (Cycl. 523).

„Höhle“ (*specus*: 681)[96] seines Palastes, macht den unwissenden Vater zum Menschenfresser und – nimmt ihm dann die ‚Blindheit‘.

Thyestes

Nachdem Atreus seinen Bruder zunächst beobachtet und belauscht hat,[97] spricht er ihn in Vers 970 an. Der Schauspieler nähert sich also jetzt dem *ekkyklema*, das den Speiseraum im Palast repräsentiert, bzw. betritt dieses.[98] Eine Gemeinsamkeit haben das künstlich erleuchtete Speisezimmer (*multa tecta conlucent face*: 908) und der schauerliche, in unnatürliche Dunkelheit getauchte Hain, in dem Atreus das Verbrechen begangen hat: An beiden Orten konnten die ungewöhnlichen Ereignisse am Himmel nicht oder nur schwer beobachtet werden. Thyestes weiß noch nichts von der draußen herrschenden Dunkelheit, in die sein Bruder am Anfang des fünften Aktes so unbekümmert hinausgetreten ist. Atreus bietet Thyestes den Familienpokal (*poculum ... gentile*: 982 f.) an, den vielleicht bereits Tantalus bei seiner Bewirtung der Götter verwendet hat und der nun, unter den Wein gemischt, das Blut der Kinder, der *gens* des Thyestes, enthält (vgl. 915 f.). Doch dem Vater wird der Becher schwer in der Hand (*nolunt manus / parere, crescit pondus et dextram gravat*: 985 f.). Der Versuch, den „Göttern der Väter“ (984) eine Libation darzubringen und dann zu trinken, scheitert. Der Wein, so scheint es, flieht vor seinen Lippen – eine deutliche Reminiszenz an die Jenseitsstrafe des Tantalus (vgl. *profugus latex*: 172), wobei die Formulierung *ore decepto* (988) das Publikum zugleich an die Thyestes noch unbekannte List des Atreus (vgl. *decipi cautus times?*: 486) erinnern muß. Weitere, noch unheilvollere Vorzeichen scheinen sich zu ereignen: Ein Erdbeben erschüttert den Boden, so daß der Tisch wackelt (989). Das

---

96 Smolenaars (1998, 58–60) weist Übereinstimmungen zwischen dem im Botenbericht beschriebenen *locus horridus* im Palast des Atreus und der Höhle des Cyclopen in der *Odyssee* sowie der Höhle des Cacus in der *Aeneis* nach.

97 Atreus hört nicht nur die Geräusche, die Thyestes beim Essen macht, er versteht auch den Wortlaut seines Liedes. In seiner Anrede an den Bruder *festum diem ... celebremus* (970 f.) knüpft er boshaft an dessen verzweifelte Klage an (942–944): *quid me revocas* festum*que vetas* / celebrare diem ..., *nulla surgens dolor ex causa?*

98 Tarrant (1985, 219 zu 903–907) bemerkt: „... starting at 908 Atreus describes what the audience is supposed to see ‚within.‘ ... This is Seneca’s most skillful handling of an interior scene; when Atreus joins Thyestes at 970, the ‚interior‘ imperceptibly becomes the setting for the rest of the play.“

Licht der Fackeln verdunkelt sich (*vix lucet ignis*: 990),[99] ja mehr noch: Thyestes erlebt eine Verfinsterung des Himmels (990–995):

ipse quin aether gravis
inter diem noctemque desertus stupet.
quid hoc? magis magisque concussi labant
convexa caeli; spissior densis coit
caligo tenebris noxque se in noctem abdidit:
fugit omne sidus.

Hier scheint nun wirklich ein Bruch in der zeitlichen Sukzession vorzuliegen: „The eclipse must take place once more, for Thyestes' sake, before Atreus is finished with it, revenge, and us."[100] Allerdings ist von der Sonne hier nicht ausdrücklich die Rede. Deshalb spricht Schmitz (1993, 205) nicht von einer Wiederholung der Sonnenflucht:

> Vielmehr wird für ihn [scil. Thyestes] auf dem Höhepunkt des Frevels das kosmische Ereignis nachgeholt und intensiviert, indem er in dem Augenblick, als Atreus ihm den ‚Blutbecher' reicht, eine nochmalige Verfinsterung wahrnimmt, in der nun alle Gestirne fliehen.

Aber auch bei dieser Deutung müßte die Zeit rückwärts laufen. Nach dem ungewöhnlichen Untergang der Sonne, waren ja weder Mond noch Sterne zu sehen. Das hat der Chor ausdrücklich betont (825 f.): *non succedunt astra nec ullo micat igne polus, / non Luna gravis digerit umbras*. Durch die Wiederaufnahme des Verbs *micare* wird auch sprachlich markiert, daß sich an dieser Stelle der Wunsch der Furie nach der *alia nox* (51), der sternenlosen Nacht, erfüllt (*cur micant stellae polo …?*: 49). Nach dem Chorlied bestätigt Atreus diesen Befund: Die Sonne hat sich zurückgezogen (*dies recessit*: 892), die Götter/Sterne *fliehen* (893), d.h. auch bei dem weiteren Fortschreiten der Dämmerung und dem endlichen Eintritt der Nacht sind keine Sterne sichtbar geworden. Nun aber behauptet Thyestes: „Es flieht (Präsens!) jedes Gestirn." Selbst wenn tatsächlich Sterne da wären, dürfte Thyestes Schwierigkeiten haben, aus dem Speisezimmer heraus ihr Verschwinden zu beobachten. Hier könnte man immerhin einwenden, daß ja die Fackeln nach Auskunft des Thyestes ihre Leuchtkraft verlieren (990), so daß nunmehr der Blick aus dem dunkel gewordenen Innenraum nach draußen möglich

---

[99] Zwierlein (1970, 201 Anm. 5), Tarrant (1985, 228 zu 990) und Schmitz (1993, 102 f.) beziehen *ignis* hier richtig auf die Fackeln, die das Zimmer festlich erleuchten.

[100] Owen (1968, 299). Auch Gigon (1938, 179) spricht von einer Verfinsterung der Sonne: „Es folgt die grausige Entdeckung, angekündigt durch Prodigien. 990 ff. verfinstert sich die Sonne, etwas sonderbar, da dies schon 776 ff. und 892, ja sogar schon 637 f. … als geschehen vorausgesetzt ist."

würde.[101] Das Hauptproblem bleibt aber: Dämmerung und Nacht waren von Anfang an sternenlos. Das Nichtsichtbarwerden der Sterne, das der Chor ankündigt und Atreus als einen noch andauernden Prozeß beschreibt (*fugientes deos*: 893), scheint hier für Thyestes rückgängig gemacht: Er wird Zeuge einer erneuten, und zwar plötzlichen ‚Verdoppelung' der Nacht durch das Verschwinden des Sternenlichts.

Hat Seneca also tatsächlich einen Bruch in der dramatischen Zeit zugelassen, um dem Publikum eine unmittelbare Reaktion des Thyestes auf die Verfinsterung des Himmels nicht vorzuenthalten? Daß dem nicht so ist, zeigt sich, wenn man das hier beschriebene Phänomen im Kontext betrachtet. Dem alkoholisierten und emotional aufgewühlten Vater begegnen eine Reihe von ‚Vorzeichen', die sich intensivieren, je ungeduldiger er von Atreus verlangt, die Kinder herbeizuholen (974 f., 997). Atreus weidet sich an der ahnungsvollen Unwissenheit des Thyestes, spielt mit ihm in immer neuen doppeldeutigen Formulierungen und zögert den Augenblick der Wahrheit hinaus (970–972, 976–980; 998; 1004 f.). Endlich ruft Thyestes seine Kinder – und hört schon ihre Stimmen (1002–1004):

> adeste, nati, genitor infelix vocat,
> adeste. visis fugiet hic vobis dolor –
> unde obloquuntur?

Hört er sie wirklich? Wir wissen, daß er sie nicht hören kann. Und doch hört er etwas: Er hört, soviel läßt sich aus seinen vorangehenden Bemerkungen schließen, das Rumoren in seinen eigenen Eingeweiden (999–1001):

> quis hic tumultus viscera exagitat mea?
> quid tremuit intus? sentio impatiens onus
> meumque gemitu non meo pectus gemit.[102]

Für einen Augenblick wird Thyestes Opfer einer *akustischen Illusion*, wie bereits Tarrant (1985, 229) gesehen hat. Das Knurren des Magens, das ihm zunächst als „Klagen" erscheint und das er unmittelbar darauf mit den

---

[101] So Steidle (1944, 256 Anm. 20) und Schmitz (1993, 103). Die scheinbar einfachere Lösung, daß Thyestes bereits an dieser Stelle das *ekkyklema* und damit den Innenraum verläßt (was tatsächlich erst zwischen den Versen 1036 und 1068 geschieht, vgl. unten S. 53 f.) und deshalb die Dunkelheit des Himmels wahrnehmen kann, ist auszuschließen, da zu den Zeichen, die er zu beobachten glaubt, u. a. eben auch das Schwanken des Tisches (989) gehört, der natürlich im Speisezimmer zu denken ist. Auch *ignis* (990) bezieht sich auf das Fackellicht im Innenraum (vgl. oben S. 42 Anm. 99).

[102] Vgl. Segal (2008 [1983], 151 f.): „The polyptoton *meum … non meo* (‚mine … not mine') conveys the speaker's confusion of personal boundaries, his alienation from the physical substance of his own body."

Stimmen der Kinder verwechselt, ist ein Komödienmotiv, das hier ins Grauenhafte gewendet wird.[103] Kein Interpret hat meines Wissens angenommen, daß die halbverdauten Überreste der Kinder wirklich mit ihrem Vater sprechen, während die übrigen Phänomene, die Thyestes beschreibt, allzu bereitwillig als szenisch reale Ereignisse aufgefaßt worden sind.[104] Wird der Becher wirklich schwerer? Oder scheint es Thyestes nur so? Wackelt der Tisch und verlöschen die Fackeln wirklich? Weicht der Wein vor seinen Lippen zurück? Oder haben wir es mit Einbildungen und Wahrnehmungstäuschungen zu tun[105]? Thyestes ist im fünften Akt nicht gerade ein verläßlicher Zeuge. Atreus kommentiert nichts von dem, was sein Bruder zu sehen und zu hören glaubt. Natürlich: Vorzeichen dieser Art würden ihn nicht erschrecken. Sie würden ihn aber sicher zu einer geistreichen Bemerkung reizen. Hier findet sich jedoch nichts dem *perge dum caelum vacat* (892) Vergleichbares.[106]

Die Passage *sed quid hoc?* bis *abeat procella* (985b–997a) dürfte als ein langes Beiseite des Thyestes aufzufassen sein.[107] Dafür spricht folgendes: Atreus bezieht sich in seiner Antwort (*reddam …*: 998) nur auf die Worte, die sein Bruder zuletzt spricht (*redde iam gnatos mihi!*: 997b). Thyestes versucht zunächst, die Ängste, die er, keinen ‚Lauschangriff' fürchtend, in seinem Canticum ausgesprochen hat, vor Atreus zu verbergen und sich als satt und glücklich zu präsentieren (973–975):

---

[103] Vgl. etwa Plaut. Cas. 802 f.: *tibi amor pro cibost, / mihi ieiunitate iam dudum intestina murmurant.* Birt (1911, 340) erinnert daran, daß „die Tragödien, die wirklich gespielt wurden, Eß- und Trinkszenen auf offener Bühne vermeiden". Vgl. Pütz (^{2}1977, 108): „Es lassen sich mehrere Gründe für die lang gehegte Unverträglichkeit zwischen Essen und Theater finden: Das Kauen behindert das Sprechen; Nahrungsaufnahme paßt weder zum Pathos noch zum hohen Stil der Tragödie …" In der Komödie gilt diese Einschränkung nicht. Siehe Duckworth (1994 [1952], 126 f.).

[104] So etwa Schmitz (1993, 103 mit Anm. 305 und 217 f. mit Anm. 674: „Beseelung der Objektwelt").

[105] Selbst wenn diese Ereignisse szenisch real wären, würde das natürlich nicht gegen die Aufführbarkeit der Szene sprechen. Siehe Zwierlein (1966, 61 Anm. 10): „Selbst das Erdbeben in Thy. 989 ist kein Argument gegen die Aufführbarkeit dieses Stückes …, denn auch Aeschylus läßt uns ein solches miterleben in Prom. 1080 f. Für all diese Szenen gilt, ‚daß der Tragiker der Phantasie seiner Zuschauer zumuten konnte, als wirklich geschehend zu sehen, was er ihnen nur sagt, eben weil die beschränkten Mittel seiner Bühne ihm nicht gestatten, es wirklich geschehend darzustellen …' (Tycho v. Wilam. 140)." Zu dieser sog. „Wortkulisse" siehe Pfister (^{11}2001, 351 f.).

[106] Die Vorzeichen, die Atreus im zweiten Akt halluziniert, kommentiert er ebenfalls geistreich (265 f.): *fiat hoc, fiat nefas, / quod, di, timetis.* Siehe dazu unten S. 65–68.

[107] Schmidt (2000, 424) hat diese und die im folgenden besprochene Passage in seinem grundlegenden Beitrag zum Aparte in den Tragödien Senecas nicht berücksichtigt.

satias dapis me nec minus Bacchi tenet.
augere cumulus hic voluptatem potest,
si cum meis gaudere felici datur.

Warum sollte er also seinem Bruder die ungewöhnlichen Gefühle und Erlebnisse mitteilen, die ihn überwältigen, als er versucht, den Becher an die Lippen zu setzen[108]? Dasselbe gilt für die Verse 999–1001. Auch hier unterbricht Thyestes die Kommunikation, um seine Empfindungen auszudrücken. Wiederum reagiert Atreus nicht auf die Bemerkungen seines Bruders. Erst in 1002 f. wendet sich Thyestes dann laut an seine Kinder:

adeste, nati, genitor infelix vocat,
adeste. visis fugiet hic vobis dolor …

Für Atreus ist *dolor* das ersehnte Stichwort (vgl. *libet videre, … verba quae primus* dolor / *effundat …*: 903–905). Er weiß nur zu gut, daß der Schmerz gerade nicht enden wird, wenn Thyestes seine Kinder wiedersieht. Für Atreus ist weder vorhanden, was Thyestes zu sehen und zu hören glaubt, noch hört er, was sein Bruder *denkt und für das Publikum ausspricht*. Atreus macht vielmehr während des langen Beiseite genau das, was er zuvor angekündigt hat (907): *miserum videre nolo, sed dum fit miser*.[109] Er *beobachtet* seinen Bruder, der jetzt tatsächlich ‚mit erstarrtem Körper' (vgl. *ut spiritu expulso stupens / corpus rigescat*: 905 f.) da steht, den Becher in der Hand, ohne doch trinken zu können, weil er ein „Unwetter" (*procella*: 997) über sich hereinbrechen fühlt. In ganz ähnlicher Weise beobachtet Odysseus in der *Troas* (*Troades*) die beiseite sprechende Andromache, wie Schmidt (2000, 403) bemerkt:

> Im Kontext der ‚Erpressungs- und Marterszene' des dritten Aktes wird man darüber hinaus damit rechnen können, daß Ulixes aus der Entfernung die gequälte Witwe und Mutter kalt und aufmerksam beobachtet, ein gehetztes Wild, das sich selbst noch weiter in die Enge treibt.

---

108 Man könnte allerdings argumentieren, daß Thyestes die anfängliche Zurückhaltung aufgibt und seinem Bruder die eigenen ungewöhnlichen Empfindungen mitteilt. Bei dieser Auffassung müßte aber immer noch erklärt werden, warum Atreus mit keinem Wort darauf eingeht.

109 Vgl. die Worte der Marwood in Lessings *Miss Sara Sampson* (2.7): „Doch nein, Gift und Dolch sind zu barmherzige Werkzeuge! Sie würden dein und mein Kind zu bald töten. *Ich will es nicht gestorben sehen; sterben will ich es sehen!* Durch langsame Martern will ich in seinem Gesichte jeden ähnlichen Zug, den es von dir hat, sich verstellen, verzerren und verschwinden sehen."

Schmitz (1993, 104–109) hat die *stark elliptische* Beschreibung, die Thyestes von den Veränderungen am Himmel gibt, genau analysiert und – Hinweise von Tarrant (1985, 228) weiterführend – gezeigt, daß Seneca hier Elemente kombiniert, die man sonst in Unwetterschilderungen findet.[110] Der Aether ist „schwer" *von Wolken* (990) und „verlassen", *weil die Gestirne*, die eine Unterscheidung von Tag und Nacht, ermöglichen, *nicht sichtbar sind* (991). Die Wölbung des Himmels „schwankt, erschüttert" *vom Donner* (992 f.).[111] Die „Nacht, die sich in Nacht verborgen hat" (994), tritt ein, wenn die natürliche Dunkelheit der Nacht, durch ein heraufziehendes Unwetter noch vermehrt wird.[112] Zusammenfassend bemerkt Schmitz (1993, 109):

> Indem er die im Weltall herrschende Finsternis aus der Sicht des Thyest zu einem drohenden Unwetter gestaltet hat, gelingt es dem Dichter, den abschließenden Höhepunkt des Verbrechens abermals durch eine kosmische Reaktion zu untermalen. In dem Augenblick, da das frevlerische Mahl durch den von Atreus gereichten Pokal … abgeschlossen werden soll, erfährt die Sonnenverfinsterung, die bereits an einem früheren Punkt der Handlung eingetreten war, eine von Thyest unmittelbar wahrgenommene Steigerung zu absoluter nächtlicher Finsternis. Die Flucht der nächtlichen Gestirne (*fugit omne sidus* 995) korrespondiert mit der am Mittag eingetretenen Flucht der Sonne, die Thyest entgangen war.

Die von Schmitz hier vorgeschlagene Rekonstruktion des zeitlichen Ablaufs ist, wie wir bereits gesehen haben, fehlerhaft. In der szenischen Realität herrscht bereits die von der Furie im Prolog angekündigte *alia nox*, die sternenlose Nacht. Richtig ist aber: Was Thyestes erlebt, ist weder eine Sonnenfinsternis noch ein Sonnenuntergang zur falschen Zeit und am falschen Ort, sondern ein nächtliches Unwetter, aber dieses Unwetter ist – wie hier gegen

110 Die zu ergänzenden Begriffe sind im folgenden jeweils kursiv gesetzt.

111 Es ist auffällig, daß im *Atreus* des Accius die tatsächliche Sonnenflucht wohl von Donner begleitet war (223–225 Ribbeck): *sed quid tonitru turbida torvo / concussa repente aequora caeli / sensimus sonere?* Siehe dazu Zwierlein (1966, 77 Anm. 20): „In der antiken Theateraufführung, die ja auch bei den Römern am Tage stattfand, konnte eigentlich nur ein krachender Donnerschlag den gewünschten äußeren Effekt erzielen; die Verfinsterung des Himmels ließ sich ja nicht direkt sinnfällig machen; um diese Vorstellung zu erwecken, war der Dichter ganz auf die Phantasie des Zuschauers angewiesen, dem er nur durch seine Verse die entsprechenden Hinweise geben konnte; vielleicht also hat Accius aus spieltechnischen Erwägungen den Donner hinzuerfunden."

112 Vgl. besonders Sen. Ag. 469–473: *agitata ventis unda venturis tumet: / cum subito luna conditur, stellae latent; / nec una nox est: densa tenebras obruit / caligo* … Das hier am Anfang beschriebene Phänomen – die aufgewühlte See kündigt den drohenden Sturm an – verwendet Thyestes metaphorisch, um seine Vorahnungen zu beschreiben (959 f.): *instat nautis fera tempestas, / cum sine vento tranquilla tument.*

Schmitz und die gängige Forschungsmeinung betont werden soll – nicht szenisch real. Es zieht nicht im Palast der Pelopiden in Argos/Mycenae herauf, sondern im Herzen des Thyestes.[113] Nachdem dieser bereits die Kontrolle über seine Gefühle verloren hat (*imber voltu nolente cadit, / venit in medias voces gemitus*: 950 f.; *subitos fundunt / oculi fletus*: 966 f.), beginnt sich nun seine Wahrnehmung der Realität zu verändern. Die plötzlichen Störungen werden zweimal durch die erstaunte Frage *quid hoc?* (985, 992) markiert. Im Corpus der Tragödien Senecas greifen auf diese Wendung wiederholt Figuren zurück, die abrupte Wahrnehmungsveränderungen erleben: Hercules in seinem Wahnsinnsanfall (Herc. f. 939; 976), Cassandra in ihrer Vision der Ermordung Agamemnons (Ag. 868 mit Tarrant 1976 z. St.) sowie Deianira in ihrer Halluzination (Herc. O. 1015) und der sterbende Hercules in seinem Wachtraum (Herc. O. 1432, 1441).[114] Thyestes spiegelt seine ihn überwältigenden Gefühle immer weiter nach außen. Anfängliche Wahrnehmungstäuschungen gehen schließlich in eine optische und vielleicht auch akustische Halluzination über (Verfinsterung; Schwanken des vom Donner erschütterten Himmels).[115] Zunächst ist sein eigener Körper und der Nahbereich betroffen, dann der ganze Kosmos: Der gefühlten Bewegungsunfähigkeit (*nolunt manus parere*: 985 f.) und dem scheinbaren Schwerwerden des Kelches (*dextram gravat*: 986) entspricht die Erstarrung (*stupet*: 991) und das Lasten des Aethers (*gravis*: 990). Die Fluchtbewegung des Weines (*Bacchus … fugit*: 987) setzt sich unter den Gestirnen fort (*fugit omne*

[113] In der *Odyssee* wird an einer berühmten Stelle ebenfalls eine Verdunklung der Sonne beschrieben, die innerhalb eines Hauses im Speisezimmer beobachtet wird (20,356 f.). Vgl. Görgemanns (2000, 66 Anm. 20). Plutarch (*De facie in orbe lunae*, § 19, vgl. Ps.-Plut., *De Vita et Poesi Homeri*, § 108) und Herakleitos (*Quaestiones Homericae*, § 75) deuten diese Verdunklung als totale Sonnenfinsternis. Ebenso Schoch (1926). Das Datum der Rückkehr des Odysseus nach Ithaka ließe sich so genau berechnen. Weitere Argumente für diese Annahme führen Baikouzis und Magnasco (2008) an. Tatsächlich handelt es sich aber um eine Vision des Sehers Theoklymenos. Die Freier bleiben wie Atreus vollkommen unbeeindruckt (20,358), weil sie das nicht sehen können, was der Seher vor seinem geistigen Auge sieht.

[114] Auf diese Übereinstimmung weist bereits Gigon (1938, 179 Anm. 7) hin, der allerdings von einem „Einbruch des Übermenschlichen“ spricht. Wenig plausibel ist auch seine anschließende Bemerkung: „Darüber hinaus ist die häufige Verwendung dieser und ähnlicher Formeln für den Zerfall des Dramatischen charakteristisch, wo die Handlung nicht mehr kontinuierlich fließt, sondern ruckweise vorwärts gestoßen wird.“ Vgl. Trabert (1954, 29). Insgesamt kommt die Frage *quid hoc* (*est*)*?* 17mal vor. Die weiteren Stellen sind: Herc. f. 1042, 1193; Phaedr. 705; Oed. 353, 911; Thy. 421; Herc. O. 307, 1595, 1755.

[115] Die eingebildeten Wahrnehmungen (Halluzinationen) könnten teilweise auch als Fehlinterpretation tatsächlicher Sinnesdaten (Illusion) interpretiert werden. In diesem Fall würden Thyestes die verlöschenden Lichter der Fackeln (*vix lucet ignis*: 990) als ‚Flucht‘ der Gestirne (*fugit omne sidus*: 995) erscheinen.

sidus: 995), das Zittern des Erdbodens (*trepido ... solo*: 989), erweitert sich ihm ins Schwanken des gesamten Himmels (*concussi labant convexa caeli*: 992 f.). Verdunkeln sich zunächst nur die Fackeln, so scheint bald schon die Nacht „tiefer tief hereinzudringen". Diese vermeintlich fortschreitende Verfinsterung ist nichts anderes als eine in die Außenwelt projektierte Manifestation seiner eigenen Unfähigkeit, sich Rechenschaft über seinen Zustand zu geben (*nulla surgens dolor ex causa*: 944; *nec causa subest*: 967). Der Bote hat das Nichtwissen des Thyestes mit der Dunkelheit des Himmels in Beziehung gesetzt (782–788). Ebenso hat Atreus metaphorisch von den *tenebrae* (897) seines Bruders gesprochen, die er vertreiben wolle. Diese ‚Dunkelheit, unter der sein Unglück verborgen ist', erlebt Thyestes jetzt in einer Halluzination in dem Augenblick, in dem er das Blut seiner Kinder trinken soll. Es geschieht also in gesteigerter Form genau das, was er bereits zuvor in einem Moment hellsichtiger psychologischer Analyse an sich selbst beobachtet hat: Nicht etwa der mitempfindende Kosmos, sein eigener Geist, der das unfaßliche Grauen vorausahnt, schickt ihm die „Zeichen" (957–960):

> mittit luctus signa futuri
> mens ante sui praesaga mali:
> instat nautis fera tempestas,[116]
> cum sine vento tranquilla tument.

Thyestes halluziniert – natürlich ohne diesen Zusammenhang selbst herstellen zu können – das, was am Himmel tatsächlich bereits, allerdings in anderer Form, eingetreten ist. Dem Publikum muß diese *scheinbare Wiederholung* der Verdunkelung als dramatische Ironie erscheinen: Die halluzinierte ‚doppelte Nacht' (vgl. 994) kommt der Wahrheit nahe, und doch verirrt Thyestes sich nur noch mehr in der metaphorischen Nacht seiner Unwissenheit. In seiner Verzweiflung bittet er darum, daß dieses unerklärliche (*quidquid est*: 995) ‚Unwetter', das mitten in das geschützte Speisezimmer einzubrechen scheint, „*seinen Bruder* und seine Kinder schonen möge" (995 f.). Daß die nicht wirklich überwundene Angst vor Atreus (vgl. *credula praesta pectora fratri: / iam, quidquid id est, vel sine causa / vel sero times*: 963–965) letztlich der Auslöser für seine sonderbaren Stimmungsschwankungen ist, verdrängt er bei diesem Wunsch erfolgreich.

---

[116] Das Unwetter (*tempestas*), das hier im Gleichnis erscheint, wird im folgenden für Thyestes zur Wirklichkeit.

Als Ergebnis bleibt festzuhalten: Es findet kein Bruch in der dramatischen Zeit statt, die Flucht der Sterne *wiederholt sich nicht für Thyestes*, damit der Dramatiker die Reaktion dieser Figur auf das gerade ablaufende Ereignis für das Publikum nachtragen kann. Thyestes erlebt vielmehr eine Halluzination, die den Zuschauern ein *déjà-vu*-Erlebnis vermittelt: Indem die Wahnvorstellung des Thyestes *dem Publikum als Wiederholung* der auf die Sonnenflucht folgenden Verfinsterung des Himmels *erscheint*, wird der Eindruck seiner völligen Hilflosigkeit gesteigert. Die Flucht der Sonne kam bereits zu spät (*sero occidisti*: 778), das noch spätere *scheinbare* Nacherleben der von den Verbrechen ausgelösten kosmischen Phänomene bringt Thyestes der Wahrheit nicht wirklich näher, unterstreicht vielmehr nur das nach wie vor bestehende Informationsdefizit. Durch eine Deutung der von Thyestes beschriebenen Phänomene als Wahrnehmungsstörungen erweist sich also nicht nur die Annahme eines Bruches in der zeitlichen Sukzession als überflüssig. Die Ergebnisse, zu denen die genaue Analyse der Zeitstruktur zwangsläufig führte, bereichern zugleich das psychologisch differenzierte Bild, das Seneca vom gequälten Seelenzustand des ahnend-unwissenden Vaters entwirft.

Die von Thyestes halluzinierte Verfinsterung, in der sich ihm gleichsam die eigene Blindheit, das eigene Nichtwissen um die schrecklichen Taten des Bruders und seine noch schrecklichere Beteiligung daran konkretisiert und vergegenständlicht, währt nicht lange. Jetzt ist der Augenblick gekommen, den der Bote vorhergesehen (*tamen videndum est. tota patefient mala*: 788) und Atreus angekündigt hat (*discutiam tibi / tenebras*: 896 f.). Atreus zeigt seinem Bruder die Überreste der Kinder (1004 f.). Was Thyestes genau zu sehen bekommt, wird im Text erst später – in einer retrospektiven Inszenierungsanweisung – mitgeteilt (*abscisa cerno capita et avulsas manus / et rupta fractis cruribus vestigia*: 1038 f.).[117] Daß der Vater nunmehr *durch den Anblick* der „abgeschnittenen Köpfe und der abgerissenen Hände und der von den zerbrochenen Unterschenkeln abgetrennten Füße" einen Teil der schaurigen Wahrheit begreift, muß *der Leser* aus dem Kontext erschließen. Aus der Antwort des Thyestes allein – eine der wenigen wirkungsvollen Repliken, die Seneca ihm in der Auseinandersetzung mit Atreus gönnt – kann er nicht entnehmen, was an dieser entscheidenden Stelle geschehen ist (1004–1006):

[117] Braun (1982, 45 f.) hat diese Passage, in der dem Leser bzw. Zuhörer die eigentliche Pointe entgeht, weil er an Ort und Stelle im Text keine Informationen über das begleitende Bühnengeschehen erhält, als Beweis dafür angeführt, daß Seneca für die Aufführung geschrieben hat. Vgl. Schmidt (2001, 349 f.) und oben S. 9.

AT. expedi amplexus, pater;
venere. natos ecquid agnoscis tuos?
TH. agnosco fratrem.

„ATREUS. Halte deine väterlichen Umarmungen bereit! Hier sind sie! (indem er sie [scil. die Überreste der Kinder] ihm zeigt,) Erkennst du deine Söhne?
THYEST. Ich erkenne den Bruder!“[118]

In dem Augenblick, in dem Thyestes die toten Kinder sieht, glaubt er, die wahre Natur des Bruders erkannt zu haben, doch seine Erkenntnis ist, wie sich herausstellen wird, nur ein erster Schritt auf dem schrecklichen Weg zur Wahrheit: „Thyestes is almost childlike in his dependence and pitiful in the ignorance which Atreus so cruelly mocks. His one potentially great retort, *agnosco fratrem*, is founded on error: he does not yet know his brother.“[119] Dann wendet er sich an die Erde. In grandioser Weise wird der traditionelle Wunsch, im Boden zu versinken, von ihm zu einer Umgestaltung der gesamten Unterwelt erweitert. Nicht tief genug kann der Ort verborgen sein, der geeignet ist, seinen Bruder und ihn selbst aufzunehmen.[120] Daß Thyestes sich von Anfang an – noch bevor er um seine eigentliche Beteiligung am Verbrechen weiß – als mitschuldig einstuft (*stare circa Tantalum / uterque iam debuimus*: 1011 f.), dürfte Atreus mit besonderer Genugtuung erfüllen, bestand doch die eigentliche ‚Pointe‘ seines Racheplanes darin, seinem Bruder den schauerlichsten Teil der schrecklichen Tat aufzubürden (vgl. 285 f.).

Die lange Anrede an die Erde bleibt folgenlos (1020): *immota, Tellus,*[121] *pondus ignavum iaces?* Die Erde verweigert die Fluchtbewegung, die Thyestes *in seiner Halluzination* kurz zuvor bei den Sternen beobachtet hatte (*fugere superi*: 1021; vgl. *fugit omne sidus*: 995). Er erinnert sich hier also nicht etwa an Ereignisse der szenischen Realität, an den Sonnenrücklauf und die daraus resultierende Verfinsterung des Himmels, denn diese hat er ja gar

118 Übersetzung: Lessing (1754, 95 = Barner 1973, 147). Dazu bemerkt Lessing (ebd.): „Das *ich erkenne den Bruder* ist ohne Zweifel ein Meisterzug, der alles auf einmal dencken läßt, was Thyest hier kann empfunden haben. Er scheinet zwar etwas von einer spitzigen Gegenrede an sich zu haben, aber gleichwohl muß seine Würckung in dem Munde des Schauspielers vortreflich gewesen seyn, wenn er das dazu gehörige starrende Erstaunen mit gnug Bitterkeit und Abscheu hat ausdrucken können.“ Diese Worte Lessings notiert der junge Ludwig Uhland an den Rand seiner *Thyestes*-Übersetzung (1802–1803). Siehe Fröschle und Scheffler (1980, Bd. 2, 211; dort nicht als Lessing-Zitat nachgewiesen).

119 Goldberg (1996, 281).

120 Einen ähnlichen Wunsch äußern in den Tragödien Senecas etwa Oedipus (Phoen. 144 f.) und Hercules (Herc. f. 1223–1226).

121 Statt *Tellus* (so Fitch 2004a) setzt Zwierlein (1987) hier *tellus*.

nicht miterlebt. In der Psychologie spricht man von ‚falschen Erinnerungen'.[122] Dieses Phänomen wird bereits von Plautus anschaulich beschrieben. Im *Amphitruo* erklärt Alcmena mit Bestimmtheit, ihr Mann – in Wirklichkeit war es sein Ebenbild Iuppiter – habe sie bei Morgengrauen verlassen. Der Sklave Sosia bietet dem echten Amphitruo daraufhin eine plausible Erklärung für diese scheinbar offenkundige Falschaussage an, die freilich weder von diesem noch von Alcmena akzeptiert wird: Seine Frau lügt nicht, sie erinnert sich vielmehr wahrheitsgemäß an einen Traum, den sie für Realität hält (*recte dicit*, ut commeminit: *somnium narrat tibi*: 738). Daß auch Thyestes jetzt keinerlei Reaktion der Erde wahrnimmt, zeigt, daß er seinen halluzinatorischen Anfall inzwischen überwunden hat. Gleichzeitig stellt er eine Beziehung zwischen der von ihm in seinem Wahn wahrgenommenen Flucht der Gestirne (= Götter) und der Tötung der Kinder her und erfaßt damit, allerdings immer noch in verzerrter Weise, einen wichtigen Zusammenhang: Seine Halluzination und die tatsächlichen Ereignisse stimmten ja nur teilweise überein, und die Reaktion des Himmels bezog sich nicht nur auf die Mordtat des Atreus.

Im Anschluß bittet Thyestes seinen Bruder, ihm zumindest die Leichen der Kinder zur Bestattung zu übergeben (1025–1030). Nach einer weiteren spielerisch verrätselnden Formulierung (*quidquid e natis tuis / superest habes, quodcumque non superest habes*: 1030 f.) eröffnet Atreus ihm endlich, daß er selbst das Grab seiner Kinder ist (1034): *epulatus ipse es impia natos dape*. Die Antwort des Thyestes bringt eine Überraschung (1035 f.):

> hoc est deos quod puduit, hoc egit diem
> aversum in ortus.

Plötzlich stellt Thyestes eine ausdrückliche Verbindung zwischen dem kannibalischen Mahl und dem Rücklauf der Sonne her. Wie kann das sein? Unabhängig davon, wie man den Realitätsgehalt seiner Schilderung in den Versen 990–995 beurteilt: den *Rücklauf der Sonne und ihren Untergang im Osten* hat er nicht beobachtet, die Rede war nur von einem „verlassenen Himmel" (*aether ... desertus*: 990 f.), von der Verdoppelung der Nacht und der Flucht der Gestirne (994 f.). Schmitz (1993, 206) bemerkt:

> Wir dürfen nicht fragen, woher Thyest plötzlich weiß, daß die Sonne zurück zum Aufgang geflohen ist: dieser Zug gehört so fest zum Thyestes-Mythos, daß Seneca ihn als selbstverständlich voraussetzen kann, ohne ihn im dramatischen Geschehen für Thyests Erkenntnis folgerichtig entwickeln zu müssen.

---

122 Siehe Peters (^{4}1990, 168) s. v. „Erinnerungsfälschung" und „Erinnerungshalluzination".

Diese Erklärung ist nicht sonderlich befriedigend. Seneca berücksichtigt in der Regel sehr präzise die unterschiedliche Informiertheit von Publikum und Figuren.[123] Ein Ausweg wäre, daß Thyestes die von ihm wahrgenommene Verdunkelung – wie Hercules die von ihm halluzinierte plötzliche Sonnenfinsternis – unpräzise als Sonnenrücklauf bezeichnet.[124] Das würde aber bedeuten, daß er an keiner Stelle erfährt, was wirklich passiert ist, und das nicht in Bezug auf einen beliebigen Nebenumstand, sondern in Hinsicht auf ein zentrales Moment der Handlung. Der Plan des Atreus besteht aber gerade darin, daß der Bruder die ganze Wahrheit erfahren soll. Alle wirklichen Erkenntnisfortschritte, die Thyestes im fünften Akt macht, sind durch Atreus vermittelt.[125] Die Vermutung liegt nahe, daß er es ist, der seinen Bruder darüber aufklärt, was sich am Himmel tatsächlich ereignet hat und wodurch genau die Flucht der Sonne provoziert worden ist. Dies läßt sich erreichen, wenn man die Verse 1035–1036a Atreus zuweist[126] (1034–1037):

> At. epulatus ipse es impia natos dape:
> hoc est deos quod puduit, hoc egit diem
> aversum in ortus.
> Th. quas miser voces dabo
> questusque quos?

Indem Atreus die Scham der Götter – seinen Bruder (vgl. 1021) korrigierend – nicht auf die Tötung der Kinder, sondern *ausschließlich* auf das Mahl zurückführt, stellt er dieses als das eigentliche Verbrechen hin, das *praecipuum*

---

[123] Vgl. oben S. 30 f. mit Anm. 67 und 68.

[124] In seinem Wahnsinnsanfall halluziniert der Titelheld eine Verdunkelung des Mittagshimmels (Herc. f. 939–941): *sed quid hoc? medium diem / cinxere tenebrae. Phoebus obscuro meat / sine nube vultu.* Die Plötzlichkeit des Ereignisses wird klar herausgestellt. Das Licht der Sonne ist bereits erloschen, als Hercules auf das Phänomen aufmerksam wird. Nacht und Sterne erscheinen prompt. Gleichwohl fragt sich der Held (941 f.): *quis diem retro fugat / agitque in ortus?* Der Hinweis auf die Rückwärtsbewegung der Sonne ist hier wohl eher ein Versuch der Einordnung als eine exakte Beschreibung der Vorgänge am Himmel: Indem Hercules die Verfinsterung als Sonnenrücklauf deutet, spielt er auf den Pelopidenmythus an. Er vermutet also, daß wie im Fall des Thyestes-Mahls ein außerordentliches Verbrechen die Sonne vertrieben haben müsse. Zu spät wird er erkennen, daß er – unter der Einwirkung des von Juno gesandten *furor* – selbst zu dem Frevler werden wird, nach dem er hier fragt.

[125] Die Passivität des Thyestes im Vergleich zum Ovidischen Tereus (met. 6,655–659) betont Goldberg (1996, 282): „The pace of discovery in Seneca is nevertheless very different. He separates the pitiful remnants of the crime from the banquet they supplied, and his Thyestes, unlike Tereus, is too slow-witted and ineffective to see unaided the connection between them. ... Atreus alone controls the pace of recognition."

[126] Auf die handschriftlichen Szenentitel und Figurensiglen, die nicht auf Seneca zurückgehen, ist nicht immer Verlaß. Siehe Paratore (1956) und Zwierlein (1983, 249–257).

nefas (285), das nicht er, sondern Thyestes begangen hat.[127] Atreus belehrt seinen Bruder aber nicht nur darüber, *was* die Verdunkelung des Himmels ausgelöst hat, er erklärt ihm bei dieser Gelegenheit zugleich, *wie* die Verdunkelung eingetreten ist: nämlich durch den Rücklauf der Sonne nach Osten.

Dies ist der einzige Eingriff in den überlieferten Text, der nötig ist, um eine sukzessive sich entwickelnde Handlung zu rekonstruieren. Durch die Änderung wird außerdem die Parallelität der beiden zum Erkenntnisfortschritt führenden Partien verstärkt. Mit der sprachlichen Mitteilung ist in beiden Fällen eine hinweisende Geste des Atreus verbunden. Als Reaktion folgt jeweils eine Rede des Thyestes von gleicher Länge.

> 1. Schritt (1004b–1005 = 1½ Verse): Atreus erklärt, daß die Kinder nun da sind, und weist auf die wohl von Dienern hereingetragenen Überreste hin.
>
> Rede des Thyestes: 15½ Verse (1006–1021a)
>
> 2. Schritt (1034–1036a = 2½ Verse): Atreus erklärt, daß Thyestes selbst seine Kinder verzehrt hat, und stellt den Zusammenhang zwischen Mahl und Sonnenrücklauf her. Dabei weist er – mit einer Handbewegung nach draußen – auf die szenisch reale Dunkelheit hin.
>
> Rede des Thyestes: 15½ Verse (1036b–1051)

Die Erkenntnis des Thyestes, daß in seinem Fall eine absurde und grausige Form des *ius talionis* vorliegt (*genitor en natos premo / premorque natis – sceleris est aliquis modus*: 1050 f.), führt zu einem Ausbruch des Atreus, der seinerseits jedes „Maß“ bei der Vergeltung von Verbrechen leugnet. Er rekapituliert alle furchtbaren Details der Schlachtung und Zubereitung der Kinder und bedauert, daß er selbst und nicht der Vater sie ausgeführt hat (1057–1068).[128] Daraufhin wendet sich Thyestes in seiner letzten großen Rede (1068–1096 = 28 Verse) zunächst an den gesamten Kosmos (1068–1074):

> clausa litoribus vagis
> audite *maria*, vos quoque audite hoc scelus,
> quocumque, *di*, fugistis. audite *inferi*,
> audite *terrae*, Noxque Tartarea gravis
> et atra nube, vocibus nostris vaca

[127] Atreus beantwortet damit die Frage, die im Botenbericht offen geblieben war, was freilich nicht bedeuten muß, daß er die Wahrheit sagt. Wie oben betont wurde, konnte er während der Tötung der Kinder Veränderungen am Himmel nicht beobachten.

[128] Neunmal erscheint in dieser kurzen Passage (1057b–1065) das Verb in der ersten Person Singular: *dedi, cecidi, placavi, carpsi, demersi, iussi, abscidi, vidi, aggessi manu mea ipse*. Dem entspricht im Botenbericht das fünfmalige *ipse* (691–695).

(tibi sum relictus, sola tu miserum vides,
tu quoque sine astris), vota non faciam improba.

Er spricht das Meer, die geflohenen Götter des Himmels, die Unterirdischen, die Länder der Erde und schließlich die sternenlose Nacht an. Diese Rede kann man sich kaum mehr im engen Speisezimmer vorstellen. Thyestes dürfte inzwischen das Innere des Palastes, d.h. das auf die Bühne herausgerollte *ekkyklema*, verlassen haben und nunmehr unter freiem Himmel stehen. Nur so kann die Nacht ihn *sehen* (*sola tu miserum vides*: 1073).[129] Dieses Heraustreten aus dem Speisezimmer ist vorbereitet und eingeleitet worden durch die hinweisende Geste des Atreus, die wir oben erschlossen haben (*hoc egit diem / aversum in ortus* ...: 1035 f.). Am Ende des fünften Aktes begegnet Thyestes zum ersten Mal dem Phänomen, das er in seiner Halluzination in gewisser Weise vorweggenommen hat. Jetzt dürfte er selbst, wie zuvor das Publikum, ein *déjà vu* erleben. Weit entfernt ist er von der spöttischen Gleichgültigkeit, die Atreus am Anfang des fünften Aktes gezeigt hat: Thyestes fühlt sich der Nacht verbunden, die all ihren Glanz verloren hat (*tu quoque sine astris*: 1074). Fitch (1989, 247 und 2004b, 189) möchte hier *etiam* statt *tu quoque* lesen: „Night can see Thyestes ‚even without stars'." Den überlieferten Text versteht Fitch folgendermaßen: Wie Thyestes von den Sternen (= Göttern) verlassen worden ist, so ist auch die Nacht jetzt ohne Sterne: „a feeble point by Senecan standards". Eine andere Auffassung ist möglich: Die Sterne sind der Schmuck der Nacht, die Kinder der ganze Stolz eines Vaters. Diese Gemeinsamkeit betont Thyestes: Wie er seine Kinder, so hat die Nacht ihre Sterne verloren.[130]

Sein eigentliches Gebet, das nicht ihm, sondern dem gesamten Kosmos gilt (*pro me nihil precabor ... vobis vota prospicient mea*: 1075 f.), richtet Thyestes an den höchsten Gott (1077–1087):

tu, summe caeli rector, aetheriae potens
dominator aulae, *nubibus totum horridis*
convolve mundum, bella ventorum undique
committe et *omni parte violentum intona*,
manuque non qua tecta et immeritas domos
telo petis minore, sed qua montium
tergemina moles cecidit et qui montibus
stabant pares Gigantes, hac arma expedi

---

129 Man kann diese Bemerkung also als retrospektive und zugleich simultane Figurenanweisung auffassen.

130 Vgl. Tasso, *Gerusalemme liberata* 6,44,5–8: „quando ecco ... / sparir le faci ed ogni stella insieme, / né rimaner a *l'orba notte* alcuna, / sotto povero ciel, luce di luna."

ignesque torque. vindica amissum diem,
iaculare flammas, lumen ereptum polo
fulminibus exple.

Er bittet Jupiter *um die Verwirklichung des kosmischen Unwetters, das er zuvor in seiner Halluzination erlebt hat*.[131] Der Aufforderung *nubibus totum horridis / convolve mundum* (1078 f.) entspricht *spissior densis coit / caligo tenebris* (993 f., zusätzliche Verdunkelung des nächtlichen Himmels durch Wolken), *omni parte violentum intona* (1080) verweist auf *concussi labant / convexa caeli* (992 f., Erschütterung des Himmels durch Donner). Doch wie im Fall seines Gebetes an die Erde (1007–1020) bleibt jede Reaktion aus. Die Blitze Jupiters vernichten weder seinen Bruder noch ihn selbst. Die Bitte um ewige Nacht (*aeterna nox permaneat*: 1094) wird sich, wie das Publikum weiß, ebenfalls nicht erfüllen. Die Klage des Bruders verschafft Atreus eine scheinbar endgültige, aber in Wirklichkeit wohl wieder nur zeitweilige Zufriedenheit (1096–1098):

nunc meas laudo manus,
nunc parta vera est palma. perdideram scelus,
nisi sic doleres.

Das Stück hat ein offenes Ende.[132] Die Handlung weist über sich hinaus: Der Konflikt der Brüder wird weitergehen und in der nächsten Generation fortgesetzt werden, wie die Furie am Beginn angekündigt hat. Der finale Schlagabtausch der Brüder kreist um den Begriff der Strafe, von dem auch die Furie besessen war (*dumque punitur scelus / crescat*: 31 f.). Wieder hat Atreus das letzte Wort – und die bessere Pointe (1110–1112):

TH. vindices aderunt dei;
his puniendum vota te tradunt mea.
AT. te puniendum liberis trado tuis.[133]

131 Auf Übereinstimmungen zwischen den beiden Passagen hat bereits Schmitz (1993, 112) hingewiesen.

132 Das betont Schiesaro (2003, 65–69). Vgl. Braden (1985, 60): „The protagonists strain to realize some ultimate victory, but the logic of outdoing keeps operating, so that the sense of unsurpassable satisfaction is dependent on ending the play precipitously, without an epilogue. Almost any feeling that life goes on leads away from the completeness of the conclusion."

133 Nur mit entsprechenden Einschränkungen gilt also das Diktum von Seeck (1978, 405), Seneca lasse „die Sonne seiner Sentenzenkunst … über Gut und Böse leuchten".

Der Lauf der Sonne und die dramatische Zeit

Dreimal werden im Prolog des *Thyestes* Angaben zum zeitlichen Ablauf der Ereignisse gemacht: Das Gespräch zwischen Furie und Tantalus findet vor Tagesanbruch statt (49 f.). Tantalus bekommt, um Zeuge der Verbrechen werden zu können, „einen freien Tag" (63). Dieser Tag ist bestimmt, vorzeitig zu enden (121).[134] Es folgen weitere Markierungen im Verlauf des Stückes: Die Verbrechen des Atreus finden um die Mittagszeit statt (777; 792). Mit dem vierten Chorlied tritt dann die *alia nox* ein, welche die Furie angekündigt hat. Das bedeutet, daß die Handlung des Stückes sich an einem einzigen Tag entwickelt. „Ein Umlauf der Sonne" ist das ungefähre Maß, das einer tragischen Handlung nach der berühmten Bestimmung des Aristoteles zukommt (poet. 1149b12–15):

> ἡ μὲν [scil. ἡ τραγῳδία] ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ καὶ τούτῳ διαφέρει, καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν.[135]

Aristoteles faßt Beobachtungen zusammen, die er an der ihm zugänglichen dramatischen Literatur gemacht hat. Tatsächlich findet sich die Tagesspanne als Bezugsgröße in einer ganzen Reihe der erhaltenen Stücke, wobei die Zeitstruktur vom Dramatiker mehr oder weniger deutlich betont werden kann.[136] Während in der Tragödie des 5. Jahrhunderts v. Chr. nicht selten von dem ‚Heute' die Rede, läßt sich die Rede von dem ‚einen Tag', wie Arnott (1979, 346–348) betont, zuerst bei Menander belegen (vgl. *Dyskolos* 186–188 und 862–865). Für Menander scheint das Motiv der Tagesspanne bereits fest mit dem Begriff einer tragischen Handlung verbunden gewesen zu sein. In der *Aspis* inszeniert der Sklave Daos eine Tragödie in der Komödie. Durch diesen metadramatischen Kontext[137] gewinnt die folgende Bemerkung zur Zeitstruktur poetologische Bedeutung (417 f.):

---

[134] Diese Hinweise auf die Morgendämmerung sollten als Zeitangaben ernst genommen werden. Das schließt natürlich nicht aus, daß *zusätzlich* eine bestimmte Stimmung erzeugt werden soll, wie Owen (1968, 295) betont: „The murky qualities of half-light would in themselves predispose an author with Seneca's notorious predilection for the grotesque and vaguely portentous to choose the hour of dawn."

[135] Die Aussage des Aristoteles bezieht sich auf die gespielte Zeit, nicht auf die Spielzeit. Zur aristotelischen Auffassung siehe besonders – jeweils mit weiterer Literatur – Jakob (1997) und Belfiore (2001) und die Kommentare von Lucas (1968) und Halliwell (1986).

[136] Das Motiv der Tagesspanne im antiken Drama hat Schwindt (1994) an ausgewählten Beispielen untersucht. Vgl. die von Belfiore (2001, 45 f. Anm. 28) genannten Beispiele. Für die Neue Komödie siehe Arnott (1979).

[137] Siehe dazu ausführlich Gutzwiller (2000).

ἐν μιᾷ γὰρ ἡμέρᾳ
τὸν εὐτυχῆ τίθησι δυστυχῆ θεός.

Diese zeitliche Eingrenzung bietet dem Dramatiker manche Vorteile. Für Aristoteles ist sie ein Mittel, das *Faßlichkeit* und *Anschaulichkeit* sicherstellt. Die Übersichtlichkeit der tragischen Handlung verschafft dem Zuschauer bzw. Leser besonderes Vergnügen (poet. 1462a17–1462b2): εἶτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων· ἔτι τῷ ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος τῆς μιμήσεως εἶναι τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἥδιον ἢ πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ ... Zu Recht betont aber Pfister, daß die „Größe" einer Handlung nicht oder nicht allein aus ihrer zeitlichen Dauer, sondern mehr noch aus ihrer Komplexität resultiert (^{11}2001, 274):

> Der Umfang der Geschichte ist dabei nicht ohne weiteres mit ihrer zeitlichen Erstreckung gleichzusetzen, da diese durch Zeitaussparungen bewältigt werden kann, sondern er ist vor allem in der Zahl der Handlungen und Geschehensabläufe begründet, die die Geschichte ausmachen.

Den Aspekt der *Dringlichkeit* in der tragischen Zeitbehandlung („urgency") betont Romilly (1968, 12–24): Wiederholte Verweise auf das „jetzt" und „heute" führen zu einer Steigerung der Spannung.[138]

Im Fall des *Thyestes* wird die zeitliche Konzentration auf die Tagesspanne schon durch das Thema nahegelegt.[139] Bereits in der zugrunde liegenden Geschichte spielt die Sonne eine zentrale Rolle, im Drama wird sie geradezu zur *dramatis persona*, deren Auftritt und Abgang von den übrigen Figuren angekündigt wird. Auf die Tagesspanne als Bezugsrahmen weist Seneca selbst in zwei Versen hin, die in ihrer metapoetischen Relevanz der oben zitierten Menanderstelle entsprechen. Am Ende seines dritten Liedes bemerkt der Chor (613 f.):

> quem *dies* vidit *veniens* superbum,
> hunc *dies* vidit *fugiens* iacentem.[140]

---

[138] Siehe Schwindt (1994, 18).

[139] Zum Motiv der Tagesspanne in den Tragödien Senecas siehe Marek (1909) und Schwindt (1994), der Seneca aber nur „anhangsweise behandelt" (S. 23): Berücksichtigt werden von den echten Stücken *Agamemnon* (S. 41–44), *Oedipus* (S. 63–66), *Medea* (S. 92–99), *Hercules furens* (S. 111–116) und *Phaedra* (S. 122–124) sowie zusätzlich der *Hercules Oetaeus* (S. 55–57). Hinweise zum *Thyestes* fehlen wohl deshalb, weil sich diese Tragödie nicht auf eine griechische Vorlage beziehen läßt. Vgl. außerdem die Bemerkungen von Lessing (1754 = Barner 1973, 101–166) zum *Hercules furens* (S. 122) und zum *Thyestes* (S. 150–152).

[140] Die beiden Verse zitiert Ch. Marlowe lateinisch in *Edward II.* (4.6, 53 f.), Ben Jonson übersetzt sie am Ende seines *Sejanus*: „For whom the morning saw so great and high, / Thus low and little 'fore the even doth lie." Vgl. Cooper (1996, 213): „The couplet maps the rise and

Der Tag „kommt“ und „enteilt“ – man könnte auch sagen: er tritt auf und geht ab – und wird dabei zum Zuschauer des vom Chor erwarteten Umschlags vom Glück zum Unglück. Wie bereits ausgeführt, ergibt sich für das Publikum hier zusätzlich ein Bezug auf den Sonnenrücklauf. Der „eilende Tag“ wird zum „fliehenden Tag“. Dieses durch die naturwidrige Fluchtbewegung der Sonne geschaffene Zeitfenster ist gleichsam der natürliche Rahmen für das tragische Geschehen im Atridenhaus.

Dies gilt auch für Senecas *Agamemnon*. Hier stehen die expliziten Zeitangaben, welche die Dauer der Handlung auf eine Tagesspanne begrenzen, ebenfalls in enger Beziehung zum Sonnenrücklauf, der hier Teil der Vorgeschichte ist. Im Prolog, der wie der Prolog des *Thyestes* vor Sonnenaufgang spielt, weist der Schatten des Thyestes selbst auf das kosmische Ereignis hin (34–36):

> versa natura est retro:
> avo parentem, pro nefas, patri virum,
> gnatis nepotes miscui – nocti diem.

Wie er durch sein kannibalisches Mahl zu Lebzeiten die Sonne in die Flucht geschlagen hat, so verzögert er jetzt als *umbra* ihren Aufgang (53–56). Gegen Ende des Stückes unterstreicht Cassandra noch einmal diesen Zusammenhang (908 f.):

> stat ecce Titan dubius emerito die [e medio die *Tarrant*],[141]
> suane currat an Thyestea via.

Die Konzentration der dramatischen Handlung auf den einen Entscheidungstag wird oft erst möglich durch *die flexible Behandlung der dramatischen Zeit* innerhalb dieser Tagesspanne. Die gespielte Zeit kann mit der Spielzeit identisch sein, sie kann (häufiger) länger (Zeitraffung) oder (seltener) kürzer (Zeitdehnung) als diese sein.[142] Diese Abweichungen werden in der Regel außerhalb der szenisch präsentierten Zeit realisiert (außerszeni-

---

fall of the tragic protagonist onto the movement of the sun, in an image taken up again and again by Shakespeare and most other Elizabethan tragedians: the tragic fall is imaged as the descent from midday to night, from summer to winter. It is so commonplace as almost to serve as a defining image for this kind of tragedy.“

141 Seine Änderung des überlieferten *emerito die* begründet Tarrant (1976, 345 zu Ag. 908) mit folgender Überlegung: „… the Sun’s dilemma would in that case be meaningless, since his *cursus* would be complete …“

142 Pfister ([11]2001, 370 f.). Zur flexiblen Behandlung der dramatischen Zeit in der griechischen Tragödie siehe Flickinger (1922, 253–257), Taplin (1977, 291–294: „‚clock time‘ can be compressed or expanded as required“). Zu Menander siehe Arnott (1979, 349), zur römischen Komödie Duckworth (1994 [1952], 130–132: „elasticity of dramatic time“), Beare (1964, 210–214) und Marshall (2006, 176–181).

sche Zeitraffung[143] bzw. -dehnung); sie können aber auch innerhalb dieser vorkommen (innerszenische Zeitraffung[144] bzw. -dehnung). Anders formuliert: Die Dauer, die eine Handlung auf der Bühne benötigt, orientiert sich stärker an der Dauer, die der Vorgang realiter benötigen würde. Szenisch präsentierte dramatische Zeit und Spielzeit weichen daher in den meisten Fällen nur wenig voneinander ab. Bei Ereignissen im außerszenischen Bereich braucht der Dramatiker nicht in gleichem Maße Rücksicht auf die reale Dauer zu nehmen. Somit kann die nicht szenisch präsentierte dramatische Zeit und damit natürlich auch die Gesamtdauer der Handlung deutlich von der Spielzeit abweichen.

Für den *Thyestes* ergibt sich folgendes Zeitschema: Da Atreus seine Verbrechen um die Mittagszeit (777; 792) in die Tat umsetzt, füllen sein Racheplan (2. Akt) und die Rückkehr des Thyestes mit seinen Söhnen (3. Akt) einen Vormittag aus. Freilich wäre es realistischer anzunehmen, daß zwischen Racheplan und Rückkehr des Bruders mehrere Tage oder sogar Wochen vergehen. Auf dieses Problem hat bereits Lessing (1754, 104 = Barner 1973, 152) hingewiesen, der bemerkt, man werde „schwerlich die schleunige Ankunft desselben [scil. des Thyestes] so leicht begreifen können, als man sie, ohne anstößig zu seyn, begreifen sollte."[145] Anders als seine Zeitgenossen nimmt der junge Lessing den Tragiker Seneca als dramatischen Autor ernst, unterwirft ihn an dieser Stelle aber zu Unrecht den strengen Regeln der zeitgenössischen normativen Poetik. Wir werden sehen, daß die von Lessing kritisierte „schleunige Ankunft", die sich im Zeitrahmen des Stückes durchaus plausibel machen läßt, gerade beabsichtigt ist.

Thyestes ist am Anfang des dritten Aktes einfach da. Wir erfahren nicht, ob seine Rückkehr exakt in der von Atreus im zweiten Akt geplanten Weise (286–333) bewerkstelligt worden ist. Die Zeitspanne, die dieser in der szenischen Präsentation ausgesparte Teil der Geschichte einnehmen würde, füllt das zweite Chorlied aus („außerszenische Raffung").[146] Gerade weil Seneca

---

143 Siehe Pfister ([11]2001, 370): „Die AUSSERSZENISCHE Raffung beruht auf der Aussparung ganzer Zeitabschnitte der Geschichte ... aus der unmittelbaren szenischen Präsentation; diese ausgesparten Zeitabschnitte werden durch verbale Vor- und Rückgriffe oder durch aktionale und szenische Andeutungen ... aufgefüllt."

144 Siehe Pfister ([11]2001, 370): „... bei einer innerszenischen Zeitraffung [werden] einzelne Vorgänge ausgelassen oder zeitlich verkürzt dargestellt." Vgl. die Bemerkungen zum Eintritt von Sonnenuntergang und Dämmerung S. 28.

145 Vgl. Marek (1909, 16).

146 Während der Chorlieder pausiert in der Regel die dramatische Zeit nicht. Chorpartien können beliebig lange Zeitintervalle überbrücken. Die dramatische Zeit kann in ihnen aber auch ohne starke Zeitraffung kontinuierlich weiterlaufen. Dies geschieht, wie wir gesehen haben (oben S. 27), im vierten Chorlied des *Thyestes*.

die genauen Umstände der Rückkehr verschweigt, dürfte das Publikum das Erscheinen des Thyestes nicht als Verstoß gegen das im Prolog vorgegebene Zeitschema empfinden: Über seinen Aufenthaltsort während des Exils äußert sich Thyestes selbst ganz unbestimmt (*silvestres fugas*: 412). Es spricht also nichts gegen die Annahme, daß sich sein Versteck in der Nähe von Argos/Mycenae befunden hat.[147]

Ein Indiz dafür, daß die außerszenische Raffung zwischen den Akten 2 und 3 ganz *bewußt als dramatisches Mittel eingesetzt wird*, findet sich im zweiten Akt: Kaum hat Atreus den perfekten oder zumindest den ihm für den Augenblick perfekt erscheinenden Racheplan ersonnen, so möchte er auch mit der Ausführung beginnen, ja wundert sich, daß der Bruder noch nicht bereitsteht (279–281):

> hic placet poenae modus
> tantisper. ubinam est [scil. Thyestes]? tam diu cur innocens
> servatur Atreus[148]?

Diese ungeduldige Frage, die zunächst nur Ausdruck der exaltierten Gemütsstimmung des Atreus zu sein scheint, hat vor dem Hintergrund der von verschiedenen Forschern betonten metadramatischen Bezüge des Stückes ihre Berechtigung.[149] Der ‚Regisseur' Atreus staunt hier darüber, daß in seiner Welt nicht die Gesetze der Bühne gelten: *Die dramatische Zeit ist flexibel.* Die Figuren sind zur Stelle, wenn sie benötigt werden. Wendet man dieses Modell auf die dramatische Situation an, so ist die Überraschung verständlich: Der Racheplan ist fertig. Nur Thyestes fehlt, er hat gleichsam sein Stichwort verpaßt. Durch diesen Kunstgriff wird das Publikum, das Atreus bei seiner ‚Inszenierung' beobachtet, für die „schleunige Ankunft" des Thyestes sensibilisiert.[150] Dieser ist am Anfang des dritten Aktes tatsächlich fast

[147] Darauf weist schon Lessing (1754, 104 = Barner 1973, 152) hin. Die Hauptkritik Lessings richtet sich denn auch gegen die Rolle, die Atreus für seine Söhne Agamemnon und Menelaus vorgesehen hat (*gnatis tamen mandata quae patruo ferant / dabimus*: 296 f.). Sie sollen den mißtrauischen Bruder in die Stadt locken. Lessing (1754, 102 = Barner 1973, 151): „Was muß also in dem Zwischenraume vorgefallen seyn? Atreus hat seinen Söhnen das Geschäfte aufgetragen; sie haben es über sich genommen; sie haben den Thyest aufgesucht; sie haben ihn gefunden; sie haben ihn überredet; er macht sich auf den Weg; er ist da. Und wie viel Zeit kan man auf dieses alles rechnen?"

[148] Ebenso ungeduldig fragt die Furie, warum die Sterne immer noch am Himmel leuchten (49 f.).

[149] Siehe Picone (1984, 110), Trombino (1990), Boyle (1997, 116–118), Mader (2002, 336–342), Schiesaro (2003, 15 und 45–69), Erasmo (2004, 122–139), Boyle (2006, 210–213) und Torre (2013, 499 f.).

[150] Zeitraffungen werden vom Publikum als Konvention hingenommen, *wenn sie nicht*

so prompt zur Stelle, wie es sich Atreus gewünscht hat, und bestätigt damit scheinbar zugleich das Feindbild des Bruders (*regna nunc sperat mea: … / hac spe, quod esse maximum retur malum, fratrem videbit*: 289–294). Seine überraschend schnell auf die vermeintliche Versöhnung folgende Rückkehr in die „ersehnte“ (*optata patriae tecta*: 404) Heimat steht dann aber in betontem Kontrast zu den langsamen Schritten, mit denen Thyestes die Bühne betritt (*moveo nolentem gradum*: 420). Seine Unentschlossenheit artikuliert er in einem langen Auftrittsmonolog (404–420), wobei er von seinen Söhnen beobachtet wird (421 f.):

> TA. pigro (quid hoc est?) genitor incessu stupet
> vultumque versat seque in incerto tenet.

Thyestes weiß, daß er seinem Bruder nicht trauen darf, hat im Exil gelernt, daß eine bescheidene Stellung im Leben Glück und Sicherheit verspricht, vermag aber diese richtige Erkenntnis aus Schwäche letztlich nicht zu verwirklichen.[151] Eine – aus dramaturgischer Perspektive – „schleunige Ankunft“, aber diese dann *pigro incessu* – anschaulicher könnte die „innere Unsicherheit“ (Steidle 1944, 254) des Thyestes nicht in Szene gesetzt werden.[152] Am Ende der ersten Szene des dritten Aktes wird sein zögerliches

besonders markiert werden. Der Dramatiker kann allerdings bewußt die Aufmerksamkeit auf die Zeitraffung lenken, um bestimmte Wirkungen zu erzielen.

151 Die Figur des Thyestes ist in der Forschung sehr unterschiedlich beurteilt worden: als stoischer *sapiens*, als *proficiens* oder auch als dem Bruder ebenbürtiger Bösewicht. Siehe besonders Lefèvre (1985, 1269–1272) und Torre (2013, 500 f.). Richtig Gärtner (2003, 21): „Die Haltung, die er in diesem Gespräch [mit seinem Sohn Tantalus] vertritt, verwirklicht er nicht, und gerade darin liegt die Tragik.“ Zu weit geht Gärtner allerdings, wenn er behauptet (ebd.), daß unterschwellige Anzeichen dafür völlig fehlen, daß Thyestes immer noch verführbar ist durch die Faszination von Reichtum und Macht. Die Ausführungen von Tarrant (1985, 155 zu 446–470) verdienen weiterhin Beachtung: „The gusto with which Thyestes enumerates the trappings of wealth seems a clear sign that he does not find this existence as distasteful as he claims.“ Problematisch scheint mir weiterhin die Auffassung Gärtners (ebd.), es lasse sich in den Tragödien keine „Gesamtcharakteristik“ einer Figur entwickeln, da „Senecas Kompositionsweise … zu sehr auf die Einzelszene angelegt“ sei. Einander widersprechende Informationen über Thyestes sind vielmehr aus der wechselnden Figurenperspektive zu erklären. Richtig Lefèvre (1985, 1270). Wichtig auch Pöschl (1977, 229 f.): „Daß die Art, wie Thyest sich bei seinem Auftreten gibt, den Erwartungen des Atreus völlig widerspricht, ist dramatisch außerordentlich wirksam. Hier hat Seneca … einen Kunstgriff angewandt, der im europäischen Drama … immer wieder begegnet, nämlich daß eine Erwartung, die sich aus der Vorbereitung innerhalb des Dramas selbst oder auch nur aus den Konventionen des Bühnenspiels ergibt, nicht erfüllt wird. Man könnte von einer gegenläufigen Exposition sprechen.“ Für den Herc. f. gibt Zwierlein (2004 [1984], 39–43) eine Übersicht über die Einschätzungen des Titelhelden durch die verschiedenen Figuren des Dramas.

152 Über die Gründe seiner Unsicherheit vermag sich Thyestes selbst keine Rechenschaft

Verhalten auf der Bühne dann gleichsam eingeholt von der außerszenischen Beschleunigung, die ihn nach Argos/Mycenae versetzt hat. Thyestes gibt nach einer längeren Diskussion mit seinem Sohn Tantalus plötzlich jeden Widerstand auf und setzt seinen Weg auf Drängen seiner Kinder wider besseres Wissen fort (487 f.):

> TH. serum est cavendi tempus in mediis malis.
> eatur.

In der zweiten Szene des dritten Aktes ist es Atreus, der seinen Bruder und dessen Söhne zunächst beobachtet (491–507) und sie im Anschluß endgültig in die Falle lockt. Die Stichomythie (534–545), die den dritten Akt beschließt, bringt noch einmal eine deutliche *Tempobeschleunigung* (539–542):

> TH. tua iam peracta gloria est, restat mea:
> respuere certum est regna consilium mihi.
> AT. meam relinquam, nisi tuam partem accipis.
> TH. accipio …

Der „feste Entschluß“ (540) wird ohne weitere Gegenwehr aufgegeben. Die Verbindung von außerszenischer Raffung zwischen Akt 2 und 3 und starker Tempoverlangsamung[153] am Anfang des dritten Aktes bringt zusammen mit den weiteren Tempowechseln innerhalb des Aktes die Unentschlossenheit des Thyestes kunstvoll zur Anschauung.

Ergebnisse

Die Handlung des *Thyestes* läßt sich überzeugend rekonstruieren, ohne daß Brüche in der dramatischen Zeit angenommen werden müßten. Nur an einer Stelle hat sich eine Korrektur des überlieferten Textes als notwendig erwiesen. Seneca gibt selbst im Prolog ein Zeitschema vor: Die Handlung füllt eine – durch den beschleunigten Rücklauf der Sonne verkürzte – Tagesspanne aus. Diese deutliche Markierung, die durch weitere Hinweise

---

zu geben. Siehe Mader (2013, 581): „Located darkly in the subconscious, the conflict is not abstracted but described through its physical symptoms: by gesture and a rhetoric of countervolition that depicts mind and body acting out of sync.“

[153] Siehe Pfister ([11]2001, 378): „Das schriftlich fixierte Textsubstrat impliziert schon ein mehr oder weniger genau bestimmbares Tempo, das zusätzlich im Nebentext explizit präzisiert werden kann; im plurimedial inszenierten Text können dann diese Tempohinweise aufgenommen, verdeutlicht, aber auch bewußt unterlaufen werden.“

auf die Tagesmitte im Verlauf des Stückes ergänzt wird, rechtfertigt meiner Ansicht nach den Versuch, eine Handlung zu rekonstruieren, die sich widerspruchsfrei in dieses Schema einfügt. Eine scheinbare Diskrepanz im Prolog des *Thyestes* ist der Ausgangspunkt gewesen, der Shelton zu ihren einflußreichen Bemerkungen über Senecas angebliche „experiments with the use of dramatic time" (1975, 257) geführt hat, in deren Bann auch Schiesaro (2003, 178) noch steht, wenn er fragt: „what does it mean for Seneca to subvert linear chronology, and what role does time play in the configuration of Seneca's tragic thought and tragic writing?"[154] Wir haben gesehen, daß sich diese Diskrepanz zwischen den beiden Befehlen der Furie mit Hine (1981) sehr viel einfacher erklären läßt. Für Schiesaro ist der Widerspruch gewollt, ein Signal des Dramatikers, das die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Besonderheiten in der Behandlung der Zeit lenken soll, während er durchaus einräumt, daß die dramatische Zeit in den Akten 2 bis 5 so regelmäßig verläuft, als es Seneca möglich ist: „… the Fury's orders – notwithstanding the play's later attempts to establish an almost regular internal chronology – do jar the audience's perception of temporal flow."[155] Diese Besonderheiten in der Behandlung der Zeit treten, so Schiesaro, deutlich hervor, wenn man den Prolog zu den folgenden Akten in Beziehung setzt. Das, was Schiesaro hier im Blick hat – das Publikum hat *déjà-vu*-Erlebnisse, weil sich die Handlung des ersten Aktes im Verlauf des Stückes zu wiederholen scheint – sollte aber nicht als „disruption of the convention of tragic time" (Schiesaro 2003, 183) beschrieben werden. Diese von Shelton (1975, 267 Anm. 9: „distortion of dramatic time") inspirierte Formulierung ist in diesem Zusammenhang irreführend. Zu unterscheiden ist die fiktive *gespielte Zeit*, die durch die vom Dramatiker in einer bestimmten Reihenfolge präsentierten Geschehnisse und Handlungen auf der Bühne etabliert wird, von der Art und Weise, wie diese Zeitstruktur von den Figuren einerseits und vom Publikum andererseits wahrgenommen wird. Schiesaro (2003, 188) bemerkt:

> What we can certainly say about the structure of *Thyestes* is that, once we perceive the repetition of a key phrase in a specific moment of the dramatic action, we are inevitably gripped by a sensation of *déjà vu*, coupled with the realization that – again – we have been moving backwards.[156]

---

[154] Die Ergebnisse von Shelton und Schiesaro werden kritiklos referiert von Erasmo (2006, 187 Anm. 2).

[155] Schiesaro (2003, 181; vgl. 188).

[156] Vgl. Schiesaro (2003, 186): „By creating a framework in which certain sections of the

Wie richtig und wichtig diese Beobachtung auch ist, sie tangiert nicht die dramatische Zeit. Ein *déjà-vu*-Erlebnis beruht ja auch im wirklichen Leben nicht auf einer temporalen Anomalie, es handelt sich vielmehr um ein paradoxes Gefühl der Vertrautheit in einer neuen Situation.[157] Dasselbe Erlebnis wiederholt sich dabei nur scheinbar aus der Perspektive eines bestimmten Betrachters, die Zeit springt nicht zurück und läuft noch einmal ab. Dasselbe gilt für die fiktive Zeit im Drama: Für das Publikum[158] – nicht für die menschlichen Akteure auf der Bühne, die nichts von Furie und Tantalus wissen – scheint sich die Handlung des Prologes in den späteren Akten zu wiederholen, während die dramatische Zeit sukzessive voranschreitet von der Morgendämmerung bis hin zur zeit- und ortsversetzten Abenddämmerung und Nacht. Ohne dieses lineare Voranschreiten der Zeit als Referenzgröße wäre ein *déjà vu* sogar ausgeschlossen.[159] Durch diese terminologische Klärung werden die Beobachtungen Schiesaros nicht in Frage gestellt: Der Eindruck der Wiederholung entsteht für das Publikum tatsächlich. Man könnte sogar hinzufügen, daß der Eindruck des „moving backwards“ für das antike Publikum in ganz besonderer Weise entstehen mußte. In der Antike ist die Sonne das wichtigste Instrument der Zeitbestimmung. Wenn die Sonne rückwärts läuft, laufen auch die Uhren rückwärts.[160]

---

play appear to revolve back to a point in time that has already been treated, and by substituting iteration for linearity, these tragedies make repetition an essential modality of tragic representation. By emphasizing repetition and serialization, the tragedy produces a strong alienating effect.“

[157] Jansen (1991, 23): „Unter dem Erlebnis des Déjà vu wird ein Gefühl der Vertrautheit in einer episodisch neuen Situation verstanden, wobei sich in unmittelbarer zeitlicher Nähe der Eindruck einstellt, die Vertrautheit sei der Situation nicht angemessen.“

[158] Dies ist ja auch gerade das, was Schiesaro in erster Linie interessiert: wie das Publikum die zeitlichen Abläufe wahrnimmt.

[159] Ein *déjà vu* kann nur wahrgenommen werden vor dem Hintergrund des kontinuierlichen Voranschreitens der Zeit. Dies gilt auch für die vom Dramatiker geschaffene fiktive Zeit, in der sich die Handlung des Dramas entfaltet.

[160] Einen kurzen Überblick über die Weise, wie in Rom die Tageszeit bestimmt wurde, gibt der ältere Plinius (7,212 f.): *XII tabulis ortus tantum et occasus nominantur, post aliquot annos adiectus est et meridies, accenso consulum id pronuntiante, cum a ⟨c⟩uria inter Rostra et Graecostasin prospexisset solem; a columna Maenia ad carcerem inclinato sidere supremam pronuntiavit, sed hoc serenis tantum diebus, usque ad primum Punicum bellum.* Es folgt ein Bericht über die Einführung von Sonnen- und Wasseruhren (7,213–215). Vgl. Dohrn-van Rossum (1996, 17–28).

Ausblick

Die möglichst genaue Rekonstruktion der mit der Zeit sukzessiv fortschreitenden Handlung eines Stückes sollte niemals nur Selbstzweck sein. Zugleich muß, wie oben versucht, die jeweilige dramatische Funktion dieser Zeitstruktur herausgearbeitet werden. Im Rahmen einer solchen Analyse ergeben sich gelegentlich auch neue nicht zeitlich-kausale Sinnbezüge, die erst durch die korrekte Rekonstruktion der zeitlichen Sukzession sichtbar werden. So wurde im Verlauf der Interpretation des *Thyestes* deutlich, daß der Titelheld am Anfang des fünften Aktes Opfer von Wahrnehmungsstörungen wird. Es dürfte nun kein Zufall sein, daß Thyestes nicht die einzige Figur in diesem Stück ist, deren Wahrnehmungserlebnisse von der szenischen Realität abweichen. Im zweiten Akt steigert sich Atreus bei der Planung seiner Verbrechen in einen ekstatischen Zustand hinein, der von Halluzinationen begleitet wird (261–265):

> rapior et quo nescio,
> sed rapior. – imo mugit e fundo solum,
> tonat dies serenus ac totis domus
> ut fracta tectis crepuit et moti lares
> vertere vultum …[161]

Der Boden erdröhnt wie bei einem Erdbeben und der ganze Palast erbebt krachend, als ob er einstürzen wollte. Ähnliches ereignete sich, als Tantalus, dem Befehl der Furie folgend, das ganze Haus mit sich anzufüllen (*imple Tantalo totam domum*: 53), die Schwelle betrat (103 f.): *sentit introitus tuos / domus et nefando tota contactu horruit.* In der Forschung werden die von Atreus beschriebenen akustischen und visuellen Phänomene in der Regel als szenisch real angesehen. So bemerkt Schmitz (1993, 180) mit Hinweis u. a. auf Thy. 262–264:

> Das mit Donnern verbundene Erbeben der Erde und die Erschütterung eines Hains sind über diesen Zusammenhang hinaus topisch wiederkehrende, prodigienartige Phänomene, mit denen Seneca häufig den düsteren Hintergrund für gewaltige Vorgänge bereitet …[162]

---

[161] Einen Kontrollverlust erlebt der Zornige auch nach Senecas Analyse in *De ira* 3,3,3 (*velut tempestate correptus non it sed agitur*).

[162] Ebenso bereits Braginton (1993, 24). Auch Tarrant (1985, 128 zu 262–265) weist eine Deutung als Wahrnehmungsstörung zurück: „These unnatural signs might be thought to exist only in Atreus' mind, but such a psychological reading is not clearly correct. In Senecan drama a dislocation of the moral order can set off correspondingly violent reactions in the physical world, and in no other play does evil make its presence seen and felt as pervasively

Vorzeichen verschiedenster Art spielen tatsächlich in den Tragödien Senecas eine wichtige Rolle. Daraus folgt aber nicht, daß alle außergewöhnlichen Phänomene als szenisch reale *prodigia* oder *omina* aufzufassen sind. Vielmehr sind in jedem Fall die besonderen Umstände genau zu prüfen. Seneca verwendet verschiedene Techniken, um die Illusion bzw. Halluzination einer Figur als solche kenntlich zu machen.[163] Die Person, die eine Täuschung erlebt (Andromacha in Tro. 684 f., siehe S. 100), oder andere auf der Bühne anwesende Personen (Amphitryon und Megara im Herc. f.; siehe S. 116 mit Anm. 129) können ausdrücklich auf die Unsicherheit bzw. Störung der Wahrnehmung hinweisen. Außerdem kann zusätzlich (Odysseus und seine Begleiter in Tro. 685, siehe S. 100) oder ausschließlich (Atreus im fünften Akt des Thy.: siehe S. 44; Amphitryon im Herc. f., siehe S. 98 ff.) das Ausbleiben zu erwartender Reaktionen beteiligter Personen ein Anzeichen für eine Illusion bzw. Halluzination sein. Einen Sonderstatus haben Oepidus und Cassandra. Im Fall des blinden Oedipus (*nata, genitorem vides? / ego video*: Phoen. 43 f.) ist von vornherein klar, daß das, was dieser zu sehen glaubt, nicht real sein kann. Bei einer Seherin erwartet man Visionen (*ubi sum? fugit lux alma et obscurat genas / nox alta et aether abditus tenebris latet*: Ag. 726 f.).

Die Phänomene im ersten und zweiten Akt des *Thyestes* werden zwar ähnlich beschrieben, müssen aber unterschiedlich erklärt werden. Auf der Bühne sind jeweils zwei Figuren präsent. Die Furie treibt Tantalus mit ihrer Peitsche auf die Schwelle des Palastes und beschreibt selbst die Auswirkungen: Der Palast schwankt. Hine (1981, 269) betont zu Recht, daß die geschilderten Phänomene an die Epiphanie einer Gottheit erinnern. Die Beschreibung der Furie dient als Wortkulisse, da ein Beben der Erde nur schwer auf der Bühne visualisiert werden kann. Einen Kommentar des Tantalus, der ja im Auftrag der Furie agiert, erwartet man nicht. Weitere Zeugen sind nicht zugegen. Für das Publikum besteht also kein Grund, daran zu zweifeln, daß die Ekphrasis der fiktiven Bühnenrealität entspricht. Eine entscheidende Rolle für die korrekte Bewertung der Ereignisse im zweiten Akt spielt der Satelles. Dieser ist anders als Tantalus ein unabhängiger Beobachter, von dem man erwarten kann, daß er auf die ungewöhnlichen Phänomene, die Atreus beschreibt, reagiert. Das Gegenteil aber ist der Fall: Er fragt nüchtern

as in Thyestes: cf. 103–121, 700–702, 789–826, 990–95, and, most interestingly, 668–679 …“ Mit der Möglichkeit einer Halluzination an dieser Stelle rechnet Sutton (1986, 24).

[163] Siehe auch Heil (2007).

nach den weiteren Plänen des Königs (*facere quid tandem paras?*: 266). Die zu erwartende, aber ausbleibende Reaktion des Satelles ist ein starkes Indiz dafür, daß die bedrohlichen Phänomene, die Atreus zu sehen und zu hören glaubt, vom Diener nicht wahrgenommen werden.[164] Die natürlichen Reaktionen eines antiken Menschen auf ein Erdbeben hat Seneca selbst in den *Naturales quaestiones* anschaulich geschildert (6,1,4 f.):

> quid enim cuiquam satis tutum videri potest, si mundus ipse concutitur et partes eius solidissimae labant? si quod unum immobile est in illo fixumque, ut cuncta in se intenta sustineat, fluctuatur; si quod proprium habet terra perdidit, stare, ubi tandem resident metus nostri? … consternatio omnium est, ubi tecta crepuerunt et ruina signum dedit. tunc praeceps quisque se proripit et penates suos deserit ac se publico credit.

Ein Verweis auf externe Zeugnisse ist aber gar nicht nötig: Bei der Schlachtung der Kinder, über die der Bote im vierten Akt dem Chor Bericht erstattet, wiederholen sich nämlich Phänomene, wie sie Atreus im zweiten Akt beschrieben hat: Wiederum erschüttert ein Erdbeben den Palast; außerdem erscheint ein Komet, Wein verwandelt sich in Blut, die Krone rutscht dem König mehrmals vom Kopf, die Götterbilder weinen (696–702):

> lucus tremescit, tota succusso solo
> nutavit aula, dubia quo pondus daret
> ac fluctuanti similis; e laevo aethere
> atrum cucurrit limitem sidus trahens.
> libata in ignes vina mutato fluunt
> cruenta Baccho, regium capiti decus
> bis terque lapsum est, flevit in templis ebur.

An dieser Stelle werden die Reaktionen der Anwesenden auf die Vorzeichen (*monstra*) ausdrücklich beschrieben (703 f.):

> *movere cunctos monstra*, sed solus sibi
> immotus Atreus constat …[165]

---

[164] In Epiphanie-Schilderungen gehören verängstigte Zeugen zum traditionellen Inventar. Siehe Graf (1997, 1151): „Feste Bestandteile dieser E. [scil. Epiphanien] sind die übermenschliche Größe der Gottheit, die sie begleitende Lichterscheinung und der göttl. Wohlduft; die Menschen reagieren mit Furcht, welche die Gottheit zu zerstreuen sucht. Dieses narrative Schema hält sich durchwegs in der ant. Lit. (z. B. Kall. fr. 1,21–28; Ov. fast. 1,93–101), aber auch im NT (E. der Engel in der Weihnachtsgeschichte, Lk 2,13 ff.)."

[165] Vgl. den Bericht des Boten in Senecas *Phaedra* über die verschiedenen Reaktionen der Tiere und Menschen auf das Erscheinen des von Neptun geschickten Stieres (1050–1055): *tremuere terrae, fugit attonitum pecus / passim per agros, nec suos pastor sequi / meminit iuvencos; omnis e saltu fera / diffugit, omnis frigido exsanguis metu / venator horret.* solus immunis metu / Hippolytus *artis continet frenis equos …*

Während der Palast im Prolog und bei der Ausführung des Verbrechens tatsächlich von einem Erdbeben erschüttert wird, erlebt Atreus im zweiten Akt eine Halluzination. Diese Halluzination steht nun aber in bedeutungsvoller Beziehung zu der bereits erschlossenen Wahrnehmungsstörung seines Bruders im fünften Akt. Die beiden Szenen sind ganz bewußt *kontrastiv aufeinander bezogen*: Ebenso wie Atreus das Eintreten der Störung durch das einleitende *rapior et quo nescio, sed rapior* (260 f.) markiert, weist die Frage des Thyestes *quid hoc?* (985) darauf hin, daß er eine mentale Veränderung erlebt. Der Satelles sieht und hört nichts von dem, was Atreus erlebt. Ebenso ergeht es Atreus selbst im fünften Akt. Die Übereinstimmungen lassen die Unterschiede umso deutlicher hervortreten: Atreus erlebt die Halluzination bei der Planung des Verbrechens, Thyestes unmittelbar vor der Aufdeckung. Atreus steigert sich ganz bewußt und gleichsam kontrolliert in einen ekstatischen Zustand hinein, während Thyestes die bedrohlichen Ahnungen gerade zurückzudrängen versucht.[166] Atreus erlebt in gleichsam prophetischer Vorwegnahme das, was dann bei der Schlachtung der Kinder des Thyestes tatsächlich geschehen wird. Zugleich verwirklicht sich, indem er seinen Plan in die Tat umsetzt, der Master-Plan der Furie. An den – teils szenisch realen, teils eingebildeten – Erschütterungen des Palastes läßt sich das unaufhaltsame Vordringen des *furor* geradezu wie an einer Richterskala ablesen: Das Haus „erschaudert" (*horruit*: 104) zunächst beim Eintritt des Tantalus, dann glaubt Atreus zu hören, wie es gleichsam „berstend erdröhnt" (*totis domus / ut fracta tectis crepuit*: 263 f.), schließlich schwankt es tatsächlich hin und her (*tota succusso solo / nutavit aula, dubia quo pondus daret / ac fluctuanti similis*: 696–698). Was die Furie im Prolog dem Schatten des Tantalus zunächst mit Hilfe der Sprache vergegenwärtigt, wird – zumindest teilweise – im Verlauf des Stückes Wirklichkeit. Bereits im zweiten Akt entspricht der Plan des Atreus ihren Vorgaben. Atreus hat dieselbe Fähigkeit, seine Vorstellungen für sich und andere sprachlich zu vergegenwärtigen (281 f.): *tota iam ante oculos meos / imago caedis errat* … Das Unheimliche ist, daß seine bösen Wünsche sich auch mit derselben Zwangsläufigkeit zu realisieren scheinen wie die der Unterweltsgöttin. Ja, sie hat sein Gebet erhört, *bevor* er es formuliert hat (249–252; vgl. Fischer 2008, 150). Diese Fähigkeit fehlt Thyestes: Seine Bitte an Jupiter, rächend einzugreifen und das von

[166] Auch die Gesprächssituation ist unterschiedlich: Der Satelles ist der untergeordnete Komplize des Atreus. Der König kann seine Empfindungen offen und gefahrlos vor ihm aussprechen. Demgegenüber haben wir gesehen, daß Thyestes zunächst versucht, seine Ängste vor dem Bruder zu verheimlichen.

ihm zuvor halluzinierte kosmische Unwetter Wirklichkeit werden zu lassen, erfüllt sich, wie wir gesehen haben, nicht. Einmal mehr zeigt sich, daß im Kosmos der Tragödien Senecas das gilt, was Theseus am Ende der *Phaedra* mit Bitterkeit einsehen muß (1242 f.):

non movent divos preces;
at, si rogarem scelera, quam proni forent[167]!

[167] Vgl. Boyle (2008, 280 zu Oct. 911–913): „Note, however, that in this protest of the world's ‚godlessness', what Octavia sees is not the complete absence of gods from the world, but the absence of the Olympian deities (*nec sunt superi*, ‚No gods exist above', 912), to whom Rome built its temples and from whom it expected protection and the guardianship of moral order. There are gods in the world of Neronian Rome, namely, those from hell, the Furies who reign supreme."

II. KAPITEL

ZEIT UND WAHRNEHMUNG IM *HERCULES FURENS*

Temporale Anomalien?

Besonderheiten in der Behandlung der dramatischen Zeit sind in der Forschung auch für Senecas *Hercules furens* festgestellt worden. Diese betreffen hauptsächlich das Verhältnis zwischen dem Prolog und den übrigen Akten. Die Prologsprecherin ist Juno,[1] die in einer Art Katabasis (vgl. Owen 1968, 303) auf die Erde herabgekommen ist, weil sie sich aus dem Himmel vertrieben fühlt: Dort, so klagt die Göttin, machten sich die Geliebten Jupiters und deren Nachkommen breit. Alcmene und Hercules würden bald folgen. Hercules,[2] den seine Katabasis in die Unterwelt geführt hat, ist siegreich zurückkehrt. Jetzt, so die neue Sorge Junos, wird er im Hochgefühl seines Triumphs den Himmel angreifen und seinem eigenen Vater die Herrschaft streitig machen (64–74):

caelo timendum est, regna ne summa occupet
qui vicit ima: sceptra *praeripiet* patri.
nec in astra lenta *veniet* ut Bacchus via:
iter ruina *quaeret* et vacuo *volet*
regnare mundo. robore experto tumet,

---

[1] Zur Deutung der Juno-Gestalt siehe besonders Fischer (2008, 67–93). Fischer betont, daß Senecas Juno einerseits durch die literarische Tradition in Rom geprägt sei: als rachsüchtige Göttin, eifersüchtige Ehefrau und *noverca* (Vergil, Ovid). Andererseits übernehme sie die Rolle, die *fortuna* in den philosophischen Schriften Senecas spiele (ebd., 38–51): als die – aus paränetischen Gründen – personal aufgefaßte Macht, die dem Menschen die Möglichkeit biete, seine *virtus* zu erproben. Juno personifiziert also *nicht* die Hybris bzw. *ira* des Titelhelden.

[2] Einen guten Überblick über die kontroverse Beurteilung der Figur des Hercules geben Billerbeck (1999, 30–38) und Fischer (2008, 69–73). Vgl. weiterhin Gärtner (2003, 5 f.), Papadopoulou (2004, 268–280) und Hine (2004, 200): „In the *Hercules Furens*, Hercules has been claimed both as a Stoic sage, and as a paradigm of violent *furor* (either view may be enlisted in a Stoic interpretation of the play); but more nuanced interpretations of Hercules as something between saint and sinner are more persuasive because more true to the text." Diese Ambivalenz betont auch van Bommel (2006). Riley (2008, 63–91) verweist auf die – allerdings im einzelnen wiederum nicht unumstrittene – ambivalente Rolle des Hercules in der augusteischen Literatur.

et posse caelum viribus vinci suis
didicit ferendo; subdidit mundo caput
mediusque collo sedit Herculeo polus
nec flexit umeros molis immensae labor;
immota cervix sidera et caelum tulit
et me prementem: *quaerit* ad superos viam.

Den Tempuswechsel vom Futur zum Präsens (*quaeret*: 67; *quaerit*: 74) führt Shelton (1975 und 1978, 17–25) als Beweis für ihre These an, der Zeitrahmen des Prologes sei unabhängig von dem des übrigen Stückes. Die Zeit im Prolog schreite sehr viel schneller voran und verlaufe simultan mit der Zeit der folgenden Akte: *quaeret* beziehe sich auf die Zeit der Rückkehr des Hercules aus der Unterwelt (beim Übergang von Akt 2 zu Akt 3), *quaerit* sei zeitgleich mit dem von ihm im Wahnsinn halluzinierten Himmelssturm (Akt 4). Dieselbe Handlung werde so dem Publikum nacheinander aus verschiedenen Perspektiven präsentiert.[3] Schiesaro (2003, 184) nennt die Stelle als Beleg für das „äußerste Raffen von Zeitintervallen", das Zwierlein (1966, 29–38) als Charakteristikum des bühnenfremden Dramas einstuft.[4] Zwierlein selbst führt den Tempuswechsel entgegen der Behauptung Schiesaros nicht als Beispiel an und dürfte dies auch nicht, da es sich hier gar nicht um einen Fall „innerszenischer Raffung" (Pfister [11]2001, 371) handelt. Wie bereits in der Einleitung angedeutet, ist der Wechsel zum Präsens *quaerit* nicht Ausdruck der vorangeschrittenen gespielten Zeit, er zeigt vielmehr eine veränderte Wahrnehmung an: Das, was Juno für die Zukunft befürchtet, *erscheint* ihr, je mehr sich ihre Angst und ihr Haß steigern, als *gegenwärtig*. Ein Vorrücken der Zeit folgt daraus ebenso wenig wie aus den verzweifelten Worten Harpagons, der, seines Goldes beraubt, Tod und Begräbnis im selben Augenblick

[3] Zustimmend Lefévre (1980, 567) in seiner Rezension zu Shelton (1978): „Aus Senecas Bemühen, mit Hilfe des Iuno-Prologs die psychologischen Konstanten des Helden zu analysieren, noch ehe er auftritt, resultieren, wie Shelton schön zeigt, ‚temporal distortions', eine Mißachtung der dramatischen Zeit: Iuno exponiert nicht die Handlung, sondern antizipiert sie. Bevor im Stück die Nachricht von Hercules' Rückkehr aus der Unterwelt kommt, spricht sie von einer geschehenen Tat (47ff.) und sieht Hercules Cerberus bereits durch die Städte führen (59ff.), ja den Weg zu den Überirdischen nehmen (74). Der erste Akt beginnt dagegen in einem zeitlich zurückliegenden Stadium." Ebenso van Bommel (2006, 58f.). Auch Fischer glaubt (2008, 63f.), der Ansatz Sheltons biete eine mögliche Erklärung für die „zeitlichen Unregelmäßigkeiten".

[4] Schiesaro (2003, 184 Anm. 23): „The rapid succession of the two moments in which Juno foreshadows Hercules' attack … and actually sees it happen … provides a pertinent instance of what has been dubbed ‚temporal compression' … This and similar passages (see Tro. 351–2) are offered by Zwierlein as evidence that the tragedies were not performed, since the author broke away from the conventions of a realistic treatment of time."

zu erleben meint (Moliere, *L'Avare* 4,7): „je me meurs, je suis mort, je suis enterré."[5] Dies hat Anliker (1960, 46), an den Shelton anknüpft, bereits richtig gesehen:

> ... was zunächst nur Befürchtung ist, wird ihr [scil. Juno] gleich zu bestimmter Erwartung, ja zu (scheinbar) objektiver Wirklichkeit: ‚timendum est, ... ne ... occupet – praeripiet – veniet – quaeret – volet – *quaerit*'. Hier ist mit Händen zu greifen, wie sich dem vom Affekt beherrschten Denken bloße Möglichkeit zur Wirklichkeit verdichtet.[6]

Gleichwohl glaubt Shelton, eine Lösung für ein von Anliker aufgezeigtes Problem anzubieten. Was Anliker (1960, 47) interessiert, ist aber nicht so sehr der Tempuswechsel, wie Shelton (1978, 20) suggeriert („the shift in tense ..., which worried Anliker ..."), sondern die Motivation Junos:

> Es ergibt sich also die sehr merkwürdige Tatsache ..., daß Herkules das, wofür Juno ihm als Strafe den Wahnsinn sendet ..., nämlich den Himmelssturm, erst in eben diesem von Juno gesandten Wahnsinn ausführt oder auszuführen vermeint. Darin liegt eine seltsame Vermengung von Ursache und Wirkung. Der Himmelssturm erscheint zugleich als Ursache und als Wirkung der Sendung des Wahnsinns. Es liegt gewissermaßen ein ‚kausaler Anachronismus' vor. So wird das feste Gefüge der Handlungskette aufgelöst. Der Ablauf der Ereignisse in ihrer gegenseitigen Bedingtheit tritt in ein merkwürdig unklares Zwielicht.

Das hier beschriebene (Schein-)Problem bleibt auch dann bestehen, wenn man für den Prolog und den Rest des Stückes jeweils einen verschiedenen Zeitrahmen ansetzt. Selbst wenn wir uns das *quaerit* des Prologes in dem Augenblick gesprochen denken, in dem Hercules den Himmel anzugreifen glaubt, ginge die durch den Himmelssturm ja erst motivierte Sendung des Wahnsinns gleichwohl zeitlich voran, da Hercules seinen Angriff auf den Himmel beginnt, *nachdem* er vom Wahnsinn überwältigt worden ist.[7] Die Lösung ist auf einem anderen Weg zu suchen: Das ‚merkwürdig unklare

---

[5] Mit „rhetorischem Nachdrucke" kann das Präsens für das Futur, das Perfekt bzw. der Aorist für das Präsens stehen: Kühner und Gerth (1963, 138, 150, 166), Kühner und Stegmann (1966, 126).

[6] Ebenso Fitch (1987, 141 zu 63–74, mit Verweis auf Anliker): „What begins as a fear (*timendum est*) is no sooner voiced than it turns into an expectation (*praeripiet, veniet, quaeret, volet*); its likelihood is then backed up by arguments (68–74) which turn it into a certainty in the present (*quaerit*). ... Juno seems determined to believe the worst of her stepson, and to find any excuse to intensify her persecution of him." Richtig auch Riley (2008, 68): „The sole progression, which the shift in tense does chart, is that taking place in Juno's own mind ..."

[7] Der Wahnsinn überfällt Hercules nach seinem Gebet an Jupiter (939): *sed quid hoc?* Siehe zu dieser Formel oben S. 47 mit Anm. 114. Den Plan des Himmelssturmes entwickelt er in den Versen 955–973.

Zwielicht‘ ergibt sich, recht besehen, erst aus der verdunkelnden Verkürzung des Ausdrucks, derer sich Anliker hier schuldig macht.[8] Das scheinbare temporale Paradoxon ‚Der Himmelssturm ist zugleich Ursache und Wirkung der Sendung des Wahnsinns‘ löst sich sofort auf, wenn man ausführlich und korrekt formuliert: Der von Juno *befürchtete* Himmelssturm ist die *Ursache* der Sendung des Wahnsinns, welcher wiederum als *Wirkung* in Hercules die Halluzination eines Himmelssturms auslöst. Vergleichbar ist der erste Akt des *Oedipus*: Hier fürchtet der von Schicksalsangst besessene Titelheld, daß die Verbrechen, die ihm prophezeit worden sind, die *Ursache* für die Pest in Theben sind (*fecimus caelum nocens*: 36). Dazu bemerkt Töchterle (1994, 138): „In dieser paradoxen Furcht … verschwimmen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, durchaus logisch im Sinne stoischer Mantik …, aber auch von der Psychologie her verständlich …“[9] Auf diese Weise – durch Ängste, Ahnungen, Flüche, Prophezeiungen – wird die in der Zukunft liegende Handlung der Stücke im Prolog gleichsam als präsentisch oder gar als bereits geschehen vorweggenommen, was nach Lindskog (1897, 18: „der Senecaische Prolog deutet die καταστροφή an“) und Anliker (1960, 15: „Vorauserleben der Katastrophe“) für die dramatische Technik Senecas charakteristisch ist.[10]

Als weiteren Beleg dafür, daß die ‚Uhren‘ am Anfang des zweiten Aktes ‚zurückgestellt‘ werden müssen, führt Shelton (1975, 260) folgenden scheinbaren Widerspruch an: Amphitryon (249–251 und 271–278), Megara (279–295, 317 f.) und Lycus (422 und 436) wissen im zweiten Akt nichts von der Rückkehr des Hercules aus der Unterwelt, obwohl Juno dieses Ereignis im Prolog als in der Vergangenheit liegend beschrieben hat (47–61).[11] Die Figu-

---

8 Auch die Schlußfolgerungen von Schiesaro (2003, 184) können daher nicht überzeugen: „… at line 64 Juno states that Hercules deserves to be punished because she is afraid that he will attack Olympus. Yet Hercules does so only as a consequence of the madness the goddess has inflicted on him. Juno seems able to conflate, in her divine epistemological omnipotence, cause and effect, crime and punishment.“ Im Banne der Interpretation Sheltons steht auch Braden (1985, 40): „Juno in *Hercules furens* … offers as causes of her actions events that she herself will cause, speaks of future events as already past (changing her tense as she talks), and despite her prophetic perspective seems ignorant of the end of the play.“

9 Vgl. Töchterle (1994, 164 f. zu Oed. 36) und Anliker (1960, 31 f.).

10 Zum Prolog des *Agamemnon* bemerkt Schmidt (2004a, 323): „Die präsentischen Aussagen und die Apostrophe sind mit Handlungsmomenten der folgenden Akte gleichzeitig bzw. wären dies, wenn es sich um reale Präsentien in natürlicher Zeit und wirkliche Anrede handelte. Doch als Äusserungen im Munde des Totengeistes sind sie ‚vergegenwärtigtes‘ Zukunftswissen, bzw., besser, präsent ohne zeitliche Kategorien.“

11 „When Juno leaves the stage, we retreat to a time corresponding to the beginning of her speech. In Act 1 [der Prolog wird hier nicht als Akt mitgezählt, Anm. A.H.], for example, the

ren, die im zweiten Akt die Bühne betreten, haben die Rede der Göttin – anders als das Publikum – natürlich nicht mit angehört.[12] Ihre Unkenntnis erklärt sich einfach daraus, daß ihnen bislang noch kein Bote die Nachricht von der Rückkehr des Hercules gebracht hat, die Juno vom Himmel aus bereits „gesehen hat" (*vidi*: 50 und 60).

Die Beobachtungen, mit denen Shelton beim Übergang vom ersten zum zweiten Akt einen Sprung zurück in der Zeit belegen will, überzeugen nicht. Es ist im Gegenteil zu betonen, daß die dramatische Zeit im Verlauf des gesamten Stückes nicht nur sukzessive, sondern sogar kontinuierlich voranschreitet. Genau zu unterscheiden ist wieder zwischen den Informationen im Text, die eine Rekonstruktion der vom Autor intendierten Abfolge der Geschehnisse und Handlungen erlauben, und der Weise, wie einzelne Figuren diese Abfolge wahrnehmen. Der *Hercules furens* gehört, wie Marek (1909, 3 f.) und Schwindt (1994, 111–116) betonen, zu den Stücken Senecas, in denen das Motiv der Tagesspanne eine besondere Rolle spielt. Darauf hat bereits Lessing (1754, 40 f. = Barner 1973, 122) hingewiesen:

> Daß unser Verfasser sonst die Regeln der Bühne gekannt, und sich ihnen mit vieler Klugheit zu unterwerfen gewußt habe, ist nicht zu leugnen. Er hat die Einheit der Zeit genau beobachtet. Die Handlung fängt kurz vor Tage an, und endet sich noch vor einbrechendem Abend. Daß dem also sey, beweiset die Stelle der Juno im ersten Aufzuge. Z. 124 … und die Stelle im vierdten Aufzug: Z. 930. Sed quid hoc? medium diem / Cinxere tenebrae. Wenn es also da noch Mittag ist, so bleibt für den Schlaf des Herkules Zeit genug übrig, daß er noch vor Abend aufwachen kann.

Wie im Fall des *Thyestes* wird durch die zeitliche Konzentration auf den einen Entscheidungstag die Spannung gesteigert. Zugleich gelingt es Seneca eindrucksvoll, einzelne Phasen des gewählten Zeitschemas in spezifischer Weise dramatisch zu funktionalisieren. Dies soll im folgenden am Beispiel des Tagesanbruchs gezeigt werden.

---

characters are unaware that Hercules has left the Underworld, although Juno has already described this event as a past occurrence …" Diese Analyse wird prinzipiell als richtig anerkannt von Schmidt (2004a, 321 f.): „Jo-Ann Shelton hat erkannt, daß die Zeit der Eingangsszenen weder des *Hercules* noch des *Thyestes* einen Teil der zeitlichen Sequenz bildet, in der die folgenden Akte sich vollziehen, sowie, daß, darüber hinaus, im *Hercules* die Ereignisse von Akt II sich nicht in zeitlicher Folge an die Eröffnungsszene anschliessen, ihr vielmehr vorausgehen."

[12] Siehe Heldmann (1974, 3): „Die jenseitigen Wesen, die in den Prologen des Euripides und Senecas auftreten, sind dagegen ausnahmslos Prósopa protatiká, die in keinerlei Verbindung zu den Personen des Dramas treten; sie sprechen wohl über, nicht aber zu den Akteuren."

Juno

Der „point of attack“ kurz vor Sonnenaufgang hat eine unterschiedliche Bedeutung, je nachdem welche Figur des Dramas man in den Blick nimmt. Die Dämmerung liefert den passenden atmosphärischen Hintergrund für die „black and deep desires“ der zornigen Himmelsgöttin, die sich anschickt, die Oberwelt für Hercules zur Unterwelt zu machen (*hic tibi ostendam inferos*: 91).[13] Zugleich ist keine Tageszeit geeigneter, den Haß Junos anzustacheln. Aus der Perspektive der Verbannten (*caelo pulsa*: 4)[14] sieht sie – und durch die von ihr geschaffene Wortkulisse auch der Zuschauer – die Spuren ihrer Nebenbuhlerinnen hell am nächtlichen Himmel erstrahlen: die Geliebten selbst (Callisto: 6 f.; der Stier, stellvertretend für Europa: 8 f.; die Pleiaden, gemeint sind Electra, Maia und Taygete: 10 f.; Semele: 16), die unehelichen Nachkommen Jupiters (Orion:[15] 12; Perseus: 13; Castor und Pollux: 14; Diana und Apollo:[16] 15; Bacchus: 16) und – sogar in der zweiten Generation – die Geliebten dieser unehelichen Nachkommen (der Kranz der Ariadne: 17 f.).[17] Junos Eifersucht beschränkt sich also nicht allein

---

13 Siehe Owen (1968, 99 f.). Heldmann (1974, 15) betont, daß Zeit und Ort in den Prologen „einen subjektiven Symbolwert“ für die Sprecher haben.

14 Siehe Anliker (1960, 45): „Ihre Eifersucht hat sie vom Himmel auf die Erde herabgetrieben. Der Gedanke der Verstoßung ist räumliche Tatsache geworden. Darin liegt eine geschickte Motivierung ihres Auftretens (cf. Ag. 4).“

15 Die Aufnahme Orions in den Katalog überrascht zunächst (so bereits Delrius 1619–1620, 118: „Sed cur hoc loco Iuno Orionem nominat ...“): Jupiter war zwar nach einer Version der Sage an seiner Zeugung beteiligt, allerdings ohne dabei fremdzugehen. Der große Jäger soll aus dem Urin (οὖρον, daher Orion) verschiedener Götter entstanden sein (Ov. fast. 5,493–544; Hyg. fab. 195). Farnabius (1678 z. St.) bietet eine phantasievolle etymologische Deutung dieser Geschichte an: „E Jovis, Neptuni & Mercurii *urina* natus; quod zelotypam deam male *urit*.“ Ansonsten erscheint Orion als Sohn von Poseidon und Euryale (Hes. frg. 148a M.-W.).

16 Nimmt man an, daß Apollo für die Sonne steht, so konnte Juno diese am Nachthimmel natürlich nicht sehen, wie Fitch (1987, 119 zu 6–18) betont. Ebensowenig sind Bacchus und Semele verstirnt worden. Ihre Aufnahme in den Katalog erklärt sich aus der Gleichsetzung von Göttern und Sternen: Wer unter die Sterne, d. h. in den Himmel, aufgenommen wird, ist ein Gott; umgekehrt werden Götter als Sterne vorgestellt. Soubiran (1996, 74 f.) weist darauf hin, daß *sidus* (*stella*) *Apollinis* in der Antike einer der Namen für den Planeten Merkur war. Ebenso wurde der Planet Venus gelegentlich als *stella Iunonis* bezeichnet (vgl. ebd., 70 f.).

17 Siehe Billerbeck (1999, 189 zu 6): „die Aufzählung der Sternbilder nach Standort (6 *hinc*, 8 *hinc*, 10 *illinc*, 12 *hinc*, 14 *hinc*, 17 *ne qua pars ... vacet*) fördert die Illusion, dass Juno während ihrer Rede zum nächtlichen Himmel aufschaut.“ Soubiran (1996, 77–81) zeigt, daß die genannten Objekte tatsächlich zur Zeit der Sommersonnenwende gleichzeitig vor Sonnenaufgang sichtbar sind. Die Ekphrasis ist also auch astronomisch korrekt: „vers le nord, mais en culmination inférieure, la Grande Ourse; au nordouest, la Couronne, basse sur l’horizon; au sud-est, les Pléiades et Vénus; à l’est, avec Mercure, le Taureau, puis Orion

auf die *paelices*, sie denkt – was ein Publikum der julisch-claudischen Zeit nicht überraschen dürfte – dynastisch. In raffinierter Weise stellt Seneca das philosophische Konzept der *contemplatio caeli*[18] auf den Kopf. Hier blickt nicht ein Mensch staunend zum bestirnten Himmel auf und erinnert sich an seine göttliche Heimat. Vielmehr wird eine Göttin gezwungenermaßen – so erscheint es Juno zumindest – zur Himmelsbeobachterin, und was sie am Himmel sieht, sind nicht Götter, sondern Menschen.[19] Der Himmelsraum wird dabei gleichsam mnemotechnisch funktionalisiert: die *templa summi … aetheris* werden zum sichtbaren ‚Gedächtnispalast', der bereits ganz ausgefüllt ist (vgl. *ne qua pars probro vacet*: 17) von den *imagines*, den Sternen und Sternbildern, welche die Beleidigungen der Vergangenheit evozieren.[20]

Der nächtliche Sternenhimmel ist für Juno aber nicht nur ein Ort bitterer Erinnerungen. Im weiteren Verlauf des Prologes schiebt sich ein weiteres Motiv für ihren Haß (*odia*: 27) in den Vordergrund, das ebenfalls auf die sichtbaren Sterne bezogen wird: die Furcht vor Hercules.[21] Dieses neue Motiv entwickelt sich aus der Rekapitulation ihres erfolglosen Kampfes gegen den Sohn Jupiters (30–46): Durch jedes besiegte Monster ist er der Göttlichkeit einen Schritt näher gekommen. Auf der Erde hält man ihn schon allenthalben für einen Gott (*toto deus / narratur orbe*: 39 f.). Es folgt ein Bericht über das gewaltsame Eindringen des Helden in die Unterwelt und seine triumphale Rückkehr. In „verzerrender Sicht" (Schmitz 1993, 117) betont Juno hier die Eigenmächtigkeit des Hercules, während sie für sich selbst die Rolle der unbeteiligten und entrüsteten Augenzeugin in Anspruch nimmt (57–63):

---

et les Gémeaux à l'horizon." Vgl. auch Pfundstein (2006), der allerdings weder Soubiran noch Billerbeck (1999) zu kennen scheint.

18 Zum Konzept der Kosmosschau in den Philosophica Senecas siehe besonders Küppers (1996), außerdem Wlosok (1960, 8–47) und Pfeiffer (2001, 55–60).

19 Seneca knüpft hier vielleicht an Plautus' *Amphitruo* an. Der Sklave Sosia wundert sich, daß es nicht Tag wird, und beschreibt, beobachtet von seinem göttlichen Doppelgänger Merkur, wie Mond und Sterne regungslos am Himmel stehen (272–276). Hier führt die *contemplatio caeli* nicht dazu, daß der Mensch den Göttern ähnlich wird. Vielmehr unterstellt der Sklave den Göttern allzumenschliche Schwächen (282–284): *So. credo edepol equidem dormire Solem, atque adpotum probe; / mira sunt nisi invitavit sese in cena plusculum. / Me. Ain vero, verbero? deos esse tui similis putas?* Vgl. Soubiran (1992), der auch in diesem Fall die astronomische Korrektheit der Angaben nachweist.

20 Vgl. Rhet. Her. 3,29,16–3,30,1: *locos appellamus eos, qui breviter, perfecte, insignite aut natura aut manu sunt absoluti, ut eos facile naturali memoria conprehendere et amplecti queamus: ut aedes, intercolumnium, angulum, fornicem et alia, quae his similia sunt. imagines sunt formae quaedam et notae et simulacra eius rei, quam meminisse volumus: quod genus equi, leones, aquilae;* [*memoriam*] *si volemus habere imagines eorum, locis certis conlocare oportebit.*

21 Zur Furcht als Motiv Junos siehe Heldmann (1974, 31 f.) und Billerbeck (1999, 217 zu 63).

> at ille, rupto carcere umbrarum ferox,
> de me triumphat et superbifica manu
> atrum per urbes ducit Argolicas canem.
> viso labantem Cerbero *vidi* diem
> pavidumque Solem; me quoque invasit tremor,
> et terna monstri colla devicti intuens
> timui *imperasse*.

Erst das verräterische *imperasse* zeigt, wie irrational ihre Anschuldigungen sind: Sie macht Hercules zum Vorwurf, was er *auf ihren Befehl hin* getan hat.[22] Nebenbei werden wir darüber informiert, daß die Überführung des Cerberus zu Eurystheus nach Argos/Mycenae (*atrum per urbes ducit Argolicas canem*: 59) zumindest einen Tag zurückliegt, da sogar der Sonnengott auf den schrecklichen Anblick mit Furcht reagierte (*labantem Cerbero vidi diem pavidumque Solem*: 60 f.).[23] Indem die Rückkehr aus der Unterwelt und die Ablieferung des Höllenhundes ausdrücklich als Vorgeschichte gekennzeichnet werden, erscheint die Zusammendrängung der folgenden Ereignisse auf den einen Entscheidungstag (*inveni diem*: 114; vgl. *liberum dedimus diem*: Thy. 63) umso plausibler: Wie die Andeutungen am Ende des Prologes zeigen, dürfte sich Hercules, während Juno spricht, bereits auf dem Weg von Argos in seine Heimatstadt Theben befinden (*natos reversus videat incolumes pater / manuque fortis redeat*: 113 f.). Haben Juno zunächst Eifersucht und die Sorge um die eigene Stellung (*meum ... locum*: 22) bewegt, so tritt mit der erfolgreich überstandenen Hadesfahrt eine neue Angst in den Vordergrund: Wer den „unterirdischen Jupiter“ (47; vgl. *paria sortitum Iovi*: 53) bezwungen hat, kann, ja *wird* den Herrscher des Himmels attackieren (*caelo timendum est*: 64). An dieser Stelle muß man sich erinnern, daß Juno immer noch den Nachthimmel vor Augen hat: Der gefürchtete Angriff auf die Götter ist ein Angriff auf die Sterne, die Juno und durch sie die Zuschauer in diesem Augenblick vor sich *sehen* (66–68):

---

[22] Vgl. die Worte des Hercules (596 f.): *iussus in lucem extuli / arcana mundi* ... Richtig Trabert (1954, 38): „Juno interpretiert das Handeln des Hercules so, als ob er aus freiem Willen diese Taten ausführe ...“

[23] An Shelton anknüpfend, behauptet Littlewood (2004, 75) hier einen weiteren Widerspruch: „Cosmic disruption of this kind would be visible the world over, yet the chorus is unaware of it.“ Nun muß die Formulierung *labantem ... diem / pavidumque Solem* (60 f.) nicht zwangsläufig ein weltweit sichtbares Phänomen bezeichnen. Außerdem liegt das Ereignis zeitlich vor dem Beginn der Handlung.

nec in *astra* lenta veniet ut Bacchus via:
iter ruina quaeret et *vacuo* volet
regnare *mundo*.

Hercules wird nicht nur „die versprochenen Sterne in Besitz nehmen" (23) und dadurch zum Gott werden, er wird Jupiter und die andern Götter (= Sterne) vertreiben, um allein „im (ansonsten) sternenlosen Himmel" (*vacuo … mundo*) zu herrschen.[24] Das Exil Junos ist also nur der Anfang. Die Gleichsetzung von Göttern und Sternen, die uns aus dem *Thyestes* vertraut ist,[25] wurde bereits durch die überraschende Erwähnung[26] Orions am Anfang des Prologes vorbereitet (12): *ferro minax hinc terret Orion deos*. Bei den „Göttern" ist hier natürlich zunächst an die Pleiaden zu denken, die Orion bereits auf der Erde verfolgte und deren Verfolgung er am Himmel fortsetzt (Hes. erg. 618 f.). Eine drastischere Interpretation ist aber ebenso möglich: Nicht nur die Pleiaden, alle anderen Götter leben in Angst vor dem gewaltigen Jäger.[27] Rückblickend wird deutlich, daß Orion, der durch die Mittelposition im Katalog (12) ja besonders hervorgehoben wird (6–18 = 13 Verse), von Juno als eine Präfiguration des Hercules eingeführt wird: Während der große Jäger die Götter bereits erschreckt, wird Hercules, der Sterne und Himmel, Juno eingeschlossen, auf seinen Schultern getragen hat (*sidera et caelum tulit / et me prementem*: 73 f.), sie endgültig in die Flucht schlagen. In doppelter Weise bedingt also die Tageszeit die Rede Junos. Die am Himmel sichtbaren Sterne und Sternbilder, die sie an ihre Nebenbuhlerinnen und deren Nachkommen erinnern, steigern zunächst ihre Eifersucht. Dann erscheint ihr der Himmel selbst mit allen seinen Sternen gefährdet.[28]

---

24 Billerbeck (1999, 219 zu 67 f.) paraphrasiert *vacuo mundo regnare* mit „Herrscher ohne Rivale sein" (mit Verweis auf Verg. georg. 4,90: *melior vacua sine regnet in aula*). *Mundus* wäre demnach der Himmel als Wohnsitz bzw. Residenz der Götter. Man könnte *mundus* aber auch als „Firmament" deuten (vgl. *prono … mundo*: 125 f., *sparsa cito sidera mundo*: Phaedr. 961). Hercules wird, so unterstellt Juno, bei seinem gewaltsamen Eindringen alle anderen Sterne beiseite räumen. Ähnlich auch Rose (1985, 104): „a heaven devoid … of the marks of order (the stars) and the gods who normally rule them". Tatsächlich bittet Hercules in seinem Gebet vor dem Wahnsinnsanfall gerade auch für die Erhaltung der himmlischen Ordnung (928 f.): *astra inoffensos agant / aeterna cursus …*

25 Vgl. oben S. 38 f.

26 Zur Sonderrolle Orions vgl. oben S. 76 Anm. 15

27 So Fitch (1987, 123 zu 12) und Billerbeck (1999, 193 zu 12).

28 Die Beschreibung des Nachthimmels hat also gerade keinen rein ‚narrativen' Charakter, sie erwächst aus der dramatischen Situation und ist aus der Figur heraus gesprochen (gegen Tietze Larson 1989, 285).

Am Ende des Prologs kündigt Juno den Aufgang der Sonne an (123 f.):

> movenda iam sunt bella: clarescit dies
> ortuque Titan lucidus croceo subit.

Die düstere Rede der *Juno furens*,[29] „more like a nightmarish demon than a goddess" (Fitch 2002a, 38),[30] schließt mit dem freundlichen Bild des „leuchtend" sich erhebenden Sonnengottes. Das ist nicht verwunderlich: Juno hofft, daß der anbrechende Tag der Tag ihres Triumphes über Hercules sein wird (114 f.): *inveni diem, / invisa quo nos Herculis virtus iuvet*. Deshalb *scheint* ihr die Sonne an diesem Morgen besonders strahlend aufzugehen.[31] Zugleich motiviert der Sonnenaufgang ihren Abgang: *movenda iam sunt bella …*[32]

Erstes Chorlied

Junos Ankündigung des Sonnenaufgangs bereitet das folgende Chorlied vor: Der anbrechende Morgen, der die menschliche Aktivität erneut in Gang setzt, bildet den Ausgangspunkt der Betrachtungen des Chores über die Gefahren des Heldentums und die Segnungen eines einfachen und beschaulichen Lebens im Verborgenen.[33] Die motivische Übereinstimmung muß nicht zwingend bedeuten, daß der Chor mit den übrigen Bühnenfiguren denselben Zeit- und Handlungsrahmen teilt. Daß dies hier tatsächlich der Fall ist, wird erst gegen Ende des Liedes zweifelsfrei sichergestellt: Der Chor, der vom Aufbruch des Hercules in die Unterwelt weiß (186 f.), kündigt den Auftritt von Amphitryon und Megara an (202–204).[34] Die Erwähnung des

---

29 Vgl. 108 f.: *nobis* [recc. *vobis* ω] *prius / insaniendum est: Iuno, cur nondum furis?*

30 Siehe oben S. 23 mit Anm. 43 und Fitch (1987, 117): „In fact, as she appeals to the Furies to madden her, she herself becomes something of an infernal power, a Juno Inferna. The fact that she appears at night strengthens this impression."

31 Heldmann (1974, 13 f.): „Der frühe Morgen, den Juno anbrechen sieht, ist ihr das Fanal zum Kampf. … Juno hatte gerade eben erst aus ihrer Verzweiflung heraus ein Mittel zur Vernichtung ihres Feindes gefunden, so daß das Aufgehen der Sonne, mit dem ihr Kampf eingeleitet wird, den Beginn ihrer Rettung symbolisiert." Heldmann deutet diese „Übereinstimmung" als συμπάθεια, was zu Recht von Schmitz (1993, 118–121) kritisiert wird. Die Sonne geht nicht besonders leuchtend auf, weil Juno sich freut, sondern die Sonne erscheint Juno leuchtend, weil sie sich freut. Richtig Schmitz (1993, 24 Anm. 60).

32 Billerbeck (1999, 240 zu 123 f.) bemerkt treffend: „… gab der Blick in den sternenübersäten Nachthimmel (6 ff.) den Auftakt zu Junos Hasstirade gegen ihre Nebenbuhlerinnen, so mahnt der Tagesanbruch, den Racheplan nun ins Werk zu setzen."

33 An neuerer Literatur zum ersten Chorlied seien genannt Mader (1990), Innocenti Pierini (1996) und Gärtner (2003, 3 f.).

34 In der *Phaedra* leitet der Chor alle folgenden Auftritte mit einer kurzen Passage in iambischen Trimetern ein (358 f., 824–834, 889 f., 1154 f.). Siehe Boyle (1992 zu 358 f.).

Sonnenaufgangs ist also *auch* als Zeitangabe ernst zu nehmen ebenso wie die geographischen Hinweise eine erste, noch unbestimmte Lokalisierung der Handlung erlauben und eine Identifikation der Choreuten als Bürger Thebens zumindest nahelegen.[35] Die Identität des Chores ergibt sich aus seiner Funktion in der Handlung, in die er, wie im folgenden ausführlicher zu zeigen sein wird, fest eingebunden ist.[36]

Aus der Perspektive des Chores, der Junos Rede nicht mit angehört hat,[37] erscheint der Morgen in einem anderen Licht: als der Beginn neuer Mühen (*labor exoritur durus et omnis / agitat curas aperitque domos*: 137 f.). Deshalb fokussiert er nicht auf den strahlenden Aufgang der Sonne, sondern auf das Zurückweichen der Nacht. Dabei werden militärische Metaphern verwendet, was angesichts der von Juno eben erwähnten „Kriege“ (123) dem Publikum besonders auffallen muß: Die Nacht wird von der Sonne besiegt (*nox victa vagos / contrahit ignes*: 126 f.), um selbst am Ende des Tages siegreich zurückzukehren (*Phoebique fugit reditura soror*: 136). Der schnelle Wechsel von Tag und Nacht bereitet die Gedanken über die menschliche Vergänglichkeit vor (178–180):

> dum fata sinunt, vivite laeti:
> properat cursu vita citato
> *volucrique die* rota praecipitis vertitur anni.

Vor diesem Hintergrund spricht sich der Chor für einen Lebensentwurf aus, der sich an der *secura quies* (175) orientiert und den Ruhm (*gloria*: 192), insbesondere auch den Kriegsruhm (*alius curru sublimis eat*: 196),[38] anderen überläßt (198–201):

---

[35] So Davis (1993, 42) mit Verweis auf 133–135: … *Titan summa prospicit Oeta / iam Cadmeis incluta Bacchis / aspersa die dumeta rubent*. Ebenso Eisgrub (2004, 109 f.). Die *incluta dumeta* beziehen sich auf den Cithaeron. Zum Cithaeron als Landmarke vgl. die Worte des Lycus (332–335): *urbis regens opulenta Thebanae loca / et omne quidquid uberis cingit soli / obliqua Phocis, quidquid Ismenos rigat, / quidquid Cithaeron vertice excelso videt* … Die Erwähnung von Amphitryon und Megara (202–204) bestätigt dann endgültig die Lokalisierung in Theben. Eine erste Vermutung, daß die Handlung in Theben spielen dürfte, ergibt sich, wie Frenzel (1914, 37) betont, bereits daraus, daß Juno Theben „als ihre alte Feindin“ nennt (19 f.).

[36] Seneca behandelt den Chor also wie die Nebenfiguren (*nutrix*, *satelles* usw.), deren besondere Identität sich jeweils aus ihrer Funktion in der Handlung ergibt. Siehe unten S. 221–223.

[37] Vgl. Davis (1993, 24).

[38] Billerbeck (1999, 268 zu 196): Seneca scheint „weniger den siegreichen Wagenlenker vor Augen zu haben als die stolze Gestalt des römischen Triumphators“ (mit Verweis auf Farnabius). Ebenso Fitch (1987, 180 zu 195).

venit ad pigros cana senectus,
humilique loco sed certa sedet
sordida parvae fortuna domus:
alte virtus animosa cadit.

Der Vers *alte virtus animosa cadit* ist als Kritik am Heldentum des Hercules aufgefaßt worden, ja als „Schlüssel zum Verständnis der ganzen Tragödie", was Billerbeck (1999, 270 zu 201) zu Recht kritisiert.[39] Daß der Chor *ausschließlich* Hercules im Blick hat, ist wenig wahrscheinlich, da dieser ja nur an einer einzigen Stelle ausdrücklich erwähnt wird (185–187; vgl. Heldmann 1974, 66 Anm. 172). Bereits die Kürze dieser Partie steht in umgekehrter Proportion zu der Wichtigkeit, die dem Chorlied für die Beurteilung der *virtus* des Titelhelden eingeräumt worden ist. Der Chor hat alle im Blick, die über das Mittelmaß herausragen, Hercules ist für ihn nur ein extremes Beispiel. Das Chorlied erschließt sich in seiner Bedeutung erst vollständig, wenn man es *nicht nur vom Prolog aus* interpretiert. Der zweite Akt muß mit einbezogen werden.

Amphitryon und der Chor der thebanischen Bürger

Vom Chor angekündigt, treten am Anfang des zweiten Aktes Amphitryon sowie Megara mit ihren Kindern im Trauerhabitus auf (*crine soluto*: 202; vgl. *tristi vestis obtentu caput / velata*: 355 f.; 626–628). Sie begeben sich, wie aus retrospektiven Inszenierungsanweisungen zu erschließen ist, an den auf der Bühne befindlichen Altar.[40] Die Reden des Stiefvaters (205–278) und der Frau des Hercules (279–308) thematisieren zwar nicht mehr ausdrücklich den anbrechenden Tag, bestimmte Formulierungen gewinnen aber vor diesem Hintergrund zusätzliche Prägnanz. So kann natürlich Amphitryon zu jeder Tageszeit sagen (207 f.): *nulla lux umquam mihi / secura fulsit* ... Besonders passend aber ist diese Aussage, wenn tatsächlich gerade ein neuer Tag

---

[39] Diese Interpretation vertreten besonders Zintzen (1972) und Gil (1979, 141–146). Vgl. Fitch (1987, 163): „The ode ... establishes a standard of normality in the conduct of human life, and indicates that by that standard Hercules is condemned." Gegen diese Deutung hat sich besonders nachdrücklich Zwierlein (2004 [1984]) gewendet.

[40] Siehe *iuxta praesides adstat deos*: 356 und *complectere aras*: 503. Diese simultanen Figurenanweisungen sind zugleich retrospektive Figuren- und Bühnenanweisungen. Daß sich die Familie des Hercules schutzsuchend an einen Altar begibt, ist zwar – auch vor dem Hintergrund des Euripideischen Vorbilds (Herc. 47 f.) – naheliegend, wird aber durch implizite Anweisungen im Text erst im nachhinein sichergestellt. Diesen retrospektiven Charakter der späteren Angaben verkennt Fitch (1987, 182 zu 202–204).

anbricht, der ihm und seiner Familie neues Leid bringt.[41] Ebenso erscheint die emphatische Aufforderung der Megara (*emerge, coniunx, atque dispulsas manu / abrumpe tenebras* …: 279 f.) vor dem Hintergrund des neuen Tages noch wirkungsvoller: Die „Dunkelheit“ ist hier nicht nur die Finsternis der Unterwelt, sondern zugleich die eigene ‚düstere‘ Lage, beides gesehen im Kontrast zu dem anbrechenden *lucidus dies*, den Juno angekündigt und dessen Sieg über die Nacht der Chor besungen hat. Das erste Chorlied und die erste Szene des zweiten Aktes fügen sich also ohne jeden Bruch in das durch den Prolog begründete Zeitschema ein.

Über die Situation in Theben hatte die auf Hercules fixierte Prologsprecherin Juno nur vage Angaben gemacht. Die weiteren zum Verständnis der Handlung nötigen Informationen liefert am Anfang des zweiten Aktes Amphitryon.[42] Lycus, dessen Name erst in Vers 274 zum ersten Mal fällt, hat die Herrschaft in Theben gewaltsam an sich gerissen und Megaras Vater, den König Creo, und ihre beiden Brüder ermordet (254–258):

> ante ora vidi nostra truculenta manu
> gnatos paterni cadere regni vindices
> ipsumque, Cadmi nobilis stirpem ultimam,
> occidere, vidi regium capiti decus
> cum capite raptum – quis satis Thebas fleat?

Erst vor diesem Hintergrund kann das Publikum rückblickend den boshaften Wunsch Junos verstehen (113 f.): *natos reversus videat incolumes pater / manuque fortis redeat*. Die Söhne des Hercules befinden sich wie die gesamte königliche Familie in großer Gefahr. Juno wünscht sich, daß Hercules rechtzeitig und im Vollbesitz seiner Kräfte als Retter zurückkehrt, freilich nur damit er dann selbst im Wahnsinn Frau und Kinder töten kann. Die dunkle Andeutung Junos und die Erklärungen Amphitryons umrahmen das Chorlied, das für das Publikum ebenfalls erst rückblickend völlig verständlich wird. Was das Lied des Chores motiviert, ist nicht in erster Linie der tollkühne (*nimium … pectore forti*: 186) Abstieg des Hercules in die Unterwelt. Es ist ein zeitlich und räumlich näher liegendes Ereignis, ein Ereignis, das im Lied selbst überraschenderweise zwar nicht ausdrücklich erwähnt wird, aber unterschwellig von Anfang an präsent ist: eben die Tötung des

---

[41] Siehe Fitch (1987, 187 zu 207–213): „… the phrasing of *nulla lux … fulsit* recalls the dawn theme of the ode.“

[42] Zur Funktion der Rede als Binnenprolog siehe Billerbeck (1999, 276). Bei Euripides werden die Verhältnisse in Theben bereits im Prolog ausführlich behandelt (Eur. Herc. 26–54). Elemente der Exposition müssen in dramatischen Texten natürlich nicht auf den Prolog beschränkt sein (Pfister [11]2001, 125 f.).

thebanischen Königs Creo durch den Usurpator Lycus und die Lebensgefahr der Familie des Hercules. Wir haben bereits gesehen, daß der Chor keine Perspektive außerhalb der Handlung einnimmt, vielmehr kündigt er den Auftritt Amphitryons und Megaras an (202–204):

sed maesta venit crine soluto
Megara parvum comitata gregem,
tardusque senio graditur Alcidae parens.[43]

Es fällt auf, daß die Choreuten hier keinerlei Überraschung darüber zum Ausdruck bringen, daß Megara im Trauerhabitus erscheint, daß überhaupt die ganze Familie des Hercules das Haus verläßt und sich an den Altar begibt. Ganz anders reagiert Hercules nach seiner Rückkehr (626–628):

unde iste, genitor, squalor et lugubribus
amicta coniunx? unde tam foedo obsiti
paedore nati? quae domum clades gravat[44]?

Offenbar weiß der Chor bereits um die Ereignisse, über die das Publikum erst von Amphitryon informiert werden wird. Wir haben auf die militärischen Metaphern am Beginn des Chorliedes hingewiesen. Bekanntlich ist der erste Teil des Liedes von der Parodos des Euripideischen *Phaethon*[45] inspiriert: Die kriegerische Metaphorik stammt aber nicht von Euripides, sondern aus der Phaethon-Episode der *Metamorphosen* Ovids.[46] Seneca verfolgt mit dieser *contaminatio* eine ganz bestimmte Absicht: Die Metaphorik knüpft einerseits an die von Juno angekündigten *bella* (123) an und läßt sich andererseits mit dem eben abgeschlossenen gewaltsamen Regierungswechsel in Theben in Beziehung setzen: Nicht safrangelb, sondern „rötlich färbt sich“ nach dem Sieg der Sonne das „Dickicht“ auf dem Cithaeron, wo einst der König Pentheus von seiner eigenen Mutter, der Cadmustochter Agaue, und ihren Schwestern zerrissen worden ist (134 f.):

---

[43] Davis (1993, 24): „Metrically this is an effective bridge-passage from ode to act, for the first two lines are anapaestic, while the last is iambic.“

[44] Ebenso wundert sich Strophius über Electras Tränen (Sen. Ag. 922 f.): *quaenam ista lacrimis lugubrem vultum rigat / pavetque maesta? regium agnosco genus.*

[45] TrGF frg. 773, 19 ff. Kannicht. Zum *Phaethon* des Euripides siehe Wilamowitz-Moellendorff (1883), Lesky (1932), Diggle (1970), Adorjáni (2006), zu Senecas Adaption Kapnukajas (1930, 1–28), Fitch (1987, 158–160), Jouan (1992), Billerbeck (1999, 242–244 mit weiterer Literatur, 242 Anm. 3). Hercules wird so mit Phaethon in Beziehung gesetzt, der, wie Zwierlein (2004 [1984], 22–25) betont, von Seneca in seinen philosophischen Schriften durchaus positiv beurteilt wird. Vgl. Fischer (2008, 50 f.).

[46] Fitch (1987, 164 zu 126–128). Vgl. Billerbeck (1999, 246 zu 126 f. sowie 247 zu 128).

iam *Cadmeis* incluta *Bacchis*
aspersa die dumeta rubent …

Im zweiten Akt erfahren wir, daß Creo, „der letzte Nachkomme des edlen Cadmus" (*Cadmi nobilis stirpem ultimam*: 256), das Opfer eines brutalen Emporkömmlings geworden ist. Sein Kopf ist wie einst der des Pentheus (vgl. *vibrante fixum … thyrso caput*: Sen. Phoen. 18) vom Rumpf „abgerissen worden" (*regium … decus / cum capite raptum*: 257 f.). Der Chor hat wirklich allen Grund die *sordida parvae fortuna domus* zu loben, ist doch das vornehme Geschlecht des Cadmus soeben fast vollständig ausgelöscht worden. Die Verwendung des Verbs *aspergere* unterstreicht dies: Es steht in den Tragödien Senecas ansonsten nur in blutigen Kontexten.[47] Seneca gebraucht also *aspersa* nicht aus metrischer Bequemlichkeit für *sparsa*, wie Billerbeck (1999, 250 zu 135) vermutet. Vielmehr: Das Dickicht färbt sich „vom Tageslicht bespritzt" rötlich, wie es sich einst vom Blut des Pentheus rötete – „a striking and indeed surrealistic couplet" (Fitch 1987, 167).[48] Die Beschreibung des Sonnenaufgangs, der die blutige Umwälzung in Theben spiegelt, bildet den Hintergrund für die folgenden, mit bukolischen Zügen ausgestatteten Genrebilder, die das zwar anstrengende und nicht ganz ungefährliche (*dubius / navita vitae*: 152 f.), aber letztlich doch verhältnismäßig ruhige und glückliche Leben des Hirten (137–151),[49] des Schiffers (152–154) und des

[47] Siehe Fitch (1987, 167 zu 134 f.): „*Aspergere* is very rarely used of light; TLL cites only one other passage before Augustine, Sil. 15.223 … On the other hand, all other uses of *aspergere* in Sen. Trag. … are in connection with blood, cf. HF 372, Phoen. 268, Tro. 256, 1107, Thy. 95. The image of blood is confirmed by *rubent*."

[48] Vgl. die Inszenierungsanweisung in der *Elektra* von Hugo von Hofmannsthal (Dramen, Bd. 2, hg. von B. Schoeller, Frankfurt am Main 1979, 190): „Aus dem Hause tritt Elektra. Sie ist allein mit den Flecken roten Lichtes, die aus den Zweigen des Feigenbaumes schräg über den Boden und auf die Mauer fallen, wie Blutflecke."

[49] Es wäre verführerisch, die Nachtigall (*Thracia paelex*: 149, also Philomela, nicht wie bei Euripides Prokne) mit ihren Jungen (*querulos inter nidos*: 148) als Vorverweis auf Megara zu deuten, die sich „traurig" mit der „Herde" ihrer kleinen Kinder an den Altar kauern wird (203 f.; vgl. Eur. Herc. 71 f.). Der Vogel wendet sich der Sonne zu, während die Frau des Hercules den rettenden ‚Aufgang' (*emerge*: 279) ihres Ehemanns herbeisehnt. Einen ähnlichen Vorschlag hat Goethe zur Parodos des *Phaethon* (67–70) gemacht („Man hört noch die Nachtigall singen, wobei es höchst wichtig ist, daß ein Hochzeitgesang mit der Klage einer Mutter um ihren Sohn beginnt"), was ihm allerdings den strengen Verweis von Diggle (1970, 100) eingetragen hat: „Goethe first set the disastrous fashion of finding hidden significance in this picture of the dawn song of the nightingale." Leser wie Goethe, „who cannot take texts at their surface value" (Diggle 1970, 104), dürften auch in diesem Fall der Versuchung erliegen: Bekommt das „Bild von der flötenden Nachtigall, die sich zwischen den zwitschernden Nestlingen lustvoll im ersten Sonnenlicht wippt" (Billerbeck 1999, 244 Anm. 5), nicht zumindest im nachhinein einen düsteren Unterton, antizipiert es nicht das Tableau, das im zweiten Akt die Bühne beherrschen wird?

Anglers (155–158) ausmalen. Auf dem Lande leben die wahren ‚Könige', während in den Städten *spes immanes* (162) und *trepidi metus* (163) regieren.[50] Warum aber fehlt jeder explizite Hinweis auf das Schicksal der Familie des Hercules, wenn dieses tatsächlich, wie hier gegen die gängige Forschungsmeinung behauptet wird, den düsteren Hintergrund für das erste Chorlied bildet? Die Antwort gibt Amphitryon: Er weist auf die Angst hin, die ganz Theben zum Schweigen bringt (252 f.):

> sontibus parent boni,
> ius est in armis, opprimit leges timor.

Der Vorwurf gegen die Einwohner Thebens wird von ihm im folgenden immer deutlicher formuliert, zunächst in der dritten Person (*quis satis Thebas fleat? / ferax deorum terra, quem dominum tremit!*: 258 f.),[51] schließlich in direkter Anrede (268–270):

> Cadmea proles atque Ophionium genus,
> quo reccidistis? tremitis ignarum [EA ignavum τ T^{pc}] exulem,
> suis carentem finibus, nostris gravem.

Diese Anrede dürfte an den Chor gerichtet sein, der so im nachhinein identifiziert wird.[52] Nachträglich wird auch der zweite Chor in der *Troas* (*Troades*) vorgestellt: Pyrrhus verweist in seiner Rede mit einem deiktischen Pronomen auf die anwesenden Griechen (*his ista iactas* ...: 337).[53] Der enge Bezug zwischen dem Chorlied und den Vorwürfen Amphitryons wird an einer anderen Stelle noch deutlicher. Die Choreuten hatten abschließend für sich ein einfaches und (relativ) untätiges Leben gewünscht (197–201):

> me *mea tellus* lare secreto tutoque tegat.
> venit ad *pigros* cana senectus,
> *humilique* loco sed certa sedet
> *sordida* parvae fortuna domus:
> alte virtus animosa cadit.

---

50 Als Vertreter städtischer Lebensformen werden der Klient (164–166), der Habgierige (166–168), der Politiker (169–171) und der Rechtsanwalt (172–174) genannt. Deutlich ist hier die Anknüpfung an die römische Lebenswirklichkeit.

51 Billerbeck (1999, 303 zu 259) spricht sich an dieser Stelle für das *tremis* der recc. aus.

52 Genauso verfährt Euripides im *Herakles*. Sein Amphitryon erhebt ebenfalls in einer langen Rede u. a. Vorwürfe gegen Theben (217 f.): ὦ γαῖα Κάδμου καὶ γὰρ ἐς σ᾽ ἀφίξομαι / λόγους ὀνειδιστῆρας ἐνδατούμενος ... Dazu bemerkt Wilamowitz-Moellendorff (1895, 46): „... dem dramatischen interesse dient ... die anrede an Theben, denn sie ersetzt die fehlende begrüssung des chores ..."

53 Siehe Stroh in Stroh und Breitenberger (1994, 255) und unten S. 132 f. mit Anm. 36. Die Anrede bzw. das deiktische Pronomen allein beweisen natürlich noch nicht, daß jeweils der Chor angesprochen ist.

Genau diese Einstellung kritisiert der trotz fehlender *pigritia*[54] alt gewordene (*tardus … senio*: 204) Amphitryon. Die vom Chor positiv gemeinte Formulierung *sordida … fortuna* wird dabei umgedeutet (259–267):

ferax deorum *terra* …,
haec quae caelites
recepit et quae fecit et – fas sit loqui –
fortasse faciet, *sordido* premitur *iugo*.

Das „schlichte, unbedeutende Los", für das der Chor schwärmt, ist in Wirklichkeit ein „schimpfliches Joch", da das „eigene Land" (197),[55] die *ferax deorum terra*, von einem „unbekannten (oder feigen) Verbannten" (269) kontrolliert wird.[56] Diese eindeutige Bezugnahme auf das Chorlied, die geradezu Zitatcharakter hat, ließe sich mit der Annahme erklären, dass Amphitryon und Megara auftreten, bevor der Chor sein Lied beendet hat. Dieser Auftritt wäre äußerst wirkungsvoll, da beide genau in dem Augenblick ihr Haus verlassen würden, in dem der Chor die häusliche Sicherheit als sein zentrales Anliegen formuliert. Die in den Versen 202–204 folgende Ankündigung der Familie des Hercules würde sich in diesem Fall nicht auf den Auftritt selbst, sondern auf den Gang zum Altar in der Bühnenmitte beziehen. Es aber genauso denkbar, daß Amphitryon bereits vor seinem Auftritt Kenntnis von der ‚Nichteinmischungspolitik' der thebanischen Bürger hatte.

Das Bekenntnis zur „Untätigkeit", zur Nichteinmischung, das der Chor in der Parodos formuliert, ist nicht oder nicht in erster Linie eine Reaktion auf die selbst den Tod herausfordernde *virtus* des Hercules, es muß gesehen werden vor dem Hintergrund der Gewaltherrschaft des Lycus, der ebenfalls *clara virtus* (340) für sich in Anspruch nimmt. Der Hinweis auf den militärischen Triumph (*alius curru sublimis eat*: 196) paßt überhaupt besser zu Lycus, für den sich *virtus* ausschließlich durch militärischen Erfolg, nicht durch den Kampf mit wilden Tieren beweist (434 f.):

---

54 Zu diesem in der Regel bei Seneca und auch sonst negativ besetzten Begriff siehe Nussbaum (1994, 467–469). Positiv gebraucht findet sich *piger* nur noch Sen. Med. 331 f. in einem ähnlichen Kontext: … *sua quisque piger litora tangens / patrioque senex factus in aruo* …

55 Während der Chor mit *mea tellus* den eigenen Grundbesitz meint (so Billerbeck 1999, 269), verweist Amphitryon auf das Heimatland.

56 Vgl. die warnenden Worte des Licinius Macer bei Sallust (hist. 3,48,13): *ego vos moneo quaesoque … neu nomina rerum ad ignaviam mutantes otium pro servitio appelletis*. Im Hintergrund steht die Thukydideische Denkfigur der ‚Begriffsusurpation' (3,82,4). Siehe Döpp (2011).

LY. obici feris monstrisque virtutem putas?
ME. virtutis est domare quae cuncti pavent.

Der Chor nennt zwar nur Hercules namentlich, übt unterschwellig aber durchaus Kritik auch oder sogar mehr noch an Lycus, dessen baldigen Sturz er wie Megara (*sequitur superbos ultor a tergo deus*: 385) vorausahnt: *alte virtus animosa cadit* (201). Vor einer offenen Parteinahme für die Familie des Hercules schreckt er gleichwohl zurück. Seine Furcht ist das traurige Korrelat der rücksichtslosen Ambitionen des Lycus (162 f.):

spes immanes urbibus errant
trepidique metus ...[57]

Es dürfte kein Zufall sein, daß diese Angst, die den Chor schweigen läßt, in der Parodos des euripideischen *Phaethon* ausdrücklich thematisiert wird.[58] Das Glück der Herren macht Mut zum Singen, während im Unglück „drückende Furcht" herrscht, bemerken dort die Dienerinnen. Diese Verse sind der beste Kommentar zum Verhalten des Chores der thebanischen Bürger in Senecas *Hercules* (frg. 773, 43–50 Kannicht):

τὰ μὲν οὖν ἑτέροισι μέριμνα πέλει,
κόσμον δ' ὑμεναίων δεσποσύνων
ἐμὲ καὶ τὸ δίκαιον ἄγει καὶ ἔρως
ὑμνεῖν· δμωσὶν γὰρ ἀνάκτων
εὐαμερίαι προσιοῦσαι
μολπᾶι θάρσος ἄγουσ'
ἐπιχάρματά τ'· εἰ δὲ τύχα τι τέκοι
βαρὺν βαρεῖα φόβον ἔπεμψεν οἴκοις.

Amphitryon und Megara

Obwohl für die Rekonstruktion des Zeitschemas nicht unmittelbar relevant, soll noch kurz das auf den ersten Blick sonderbare Kommunikationsverhalten von Amphitryon und Megara betrachtet werden. Die unterschiedliche

[57] Die Furcht ist ein wichtiges Motiv in den ersten beiden Chorliedern der *Octavia* (*aevo suadente metum* [Wilamowitz, *metu* A]: 290, 675). Sie wird der *vera virtus* (291) der alten Zeit gegenübergestellt. In seinem zweiten Lied entschließt sich der anfänglich passive Chor der römischen Bürger zur Revolte (685–689). In der von Euripides abweichenden Betonung der Ängstlichkeit und Passivität des Chores dürften sich Erfahrungen der frühen Kaiserzeit spiegeln.

[58] Zu korrigieren wäre also Tarrants Bemerkung (1995, 224): „Seneca uses Euripides' text as only a generalized point of departure". Der direkte Bezug auf Euripides tritt nicht hinter den Bezug auf Ovid und Vergil (Tarrant, ebd.) zurück.

Disposition und Gefühlsentwicklung der beiden Figuren ist für das richtige Verständnis des im folgenden zu besprechenden Aktschlusses wichtig. Wiederholt wurde festgestellt, daß Amphitryon (205–278) und Megara (279–308) zunächst nicht *miteinander* sprechen:

> Amphitryons Rede zu Beginn des zweiten Aktes (205 ff.) ist ... in keiner Weise mit dem folgenden Monologe Megaras verbunden. Während Amphitryon spricht, deutet nichts auf die Anwesenheit Megaras, ... und auch ihr eigenes Gebet (279 ff.) hängt in keiner Weise von Amphitryons Rede ab. In den übrigen Tragödien Senecas – um von den griechischen zu schweigen – stehen niemals zwei Monologe so nebeneinander wie hier, und von der Technik eines wirklichen Schauspiels ist solch eine Form sehr fern.[59]

Das Nebeneinander der beiden Reden verliert seine Absonderlichkeit, wenn man den Adressatenbezug und die begleitende Bühnenhandlung[60] berücksichtigt. Amphitryon wendet sich zunächst in einem Gebet an Jupiter (*o magne Olympi rector et mundi arbiter*: 205). Die lange Auflistung der *labores* des Hercules soll den göttlichen Vater an seine Verpflichtung gegenüber dem Sohn und dessen Familie erinnern. Zugleich verfolgt Amphitryon einen weiteren Zweck. Er will seinen Mitbürgern, die, wie wir inzwischen wissen, durch den Chor repräsentiert werden, ein schlechtes Gewissen machen. Die Thebaner wären ganz besonders verpflichtet, dem großen Sohn der Stadt, der dem ganzen Erdkreis Frieden und Sicherheit (*pacis auctorem*: 250, vgl. 882 f.; *Hercules nihil sibi vicit ... malorum hostis, bonorum vindex, terrarum marisque pacator*: Sen. benf. 1,13,3) gebracht hat, ihre Dankbarkeit zu demonstrieren, indem sie seinen Angehörigen helfen.[61] Die entscheidende

---

59 Friedrich (1933, 55 f.). Vgl. die weiteren von Leonhardt (1996, 204 Anm. 7) genannten Arbeiten und Billerbeck (1999, 277): „Hier bei Seneca sprechen beide Personen ihre Monologe ab, als wären sie allein auf der Bühne ...“ Zu den Sprecherzuweisungen in dieser Partie siehe Billerbeck (1999, 276): „In der Zuweisung des langen Passus 205–308 an eine oder an zwei Personen ist die Überlieferung gespalten. E teilt die Verse 205–278 Amphitryon zu, die Verse 279–308 Megara; in den Hss. der A-Klasse hingegen erscheint Megara als einzige Sprecherin der Verse 205–308. Wie sich aber zeigen wird, sind Tenor und Stil der beiden Monologteile zu verschieden, als dass man sie ein und derselben Person zuteilen möchte.“

60 Diesen zweiten Aspekt betont besonders Leonhardt (1996), der in einer einfühlsamen Studie die wechselseitigen Bezüge der beiden Monologe aufeinander und den von ihnen beschriebenen „Stimmungsbogen“ herausgearbeitet hat (S. 210): „Gezeigt werden soll vielmehr, daß ausgehend von einer genauen Interpretation des Textes eine szenische Realisierung vorstellbar ist, welche den Text sinnfälliger verdeutlicht, als es die bloße Lektüre vermag, und daß so der scheinbare Anstoß des Textes verschwindet. ... ich meine, daß sich diese Stelle gerade nicht als Beleg für eine angeblich undramatische Gestaltung des Dramas anführen läßt. Im Gegenteil zeigt sich, daß Senecas Text vielleicht noch mehr als der Text des Euripides mit visueller Verdeutlichung rechnet.“

61 Das fehlende Engagement der Freunde des Herakles wird von Amphitryon auch bei

Scharnierstelle, die den Übergang vom Gebet zur Anklage markiert, ist der Vers 249: *quid ista prosunt? orbe defenso caret.* Die Formulierung ist doppeldeutig: Hercules „fehlt die Welt, die er verteidigt hat“, weil er sich nicht mehr auf der Welt, sondern in der Unterwelt befindet.[62] Hercules „fehlt die Welt, die er verteidigt hat“, weil niemand, nicht einmal ein Thebaner, sich bereit findet, seine Familie gegen Lycus zu verteidigen. Dieser Vorwurf der Undankbarkeit wird später von Hercules noch deutlicher ausgesprochen (631–633):

> ingrata tellus, nemo ad Herculeae domus
> auxilia venit? vidit hoc tantum nefas
> defensus orbis?

Amphitryon wendet sich also erst an Jupiter, dem wohl der Altar auf der Bühne geweiht ist, dann an den ebenfalls präsenten Chor der Thebaner, wohingegen „Megara (bei der die Kinder sind) während des einleitenden Gebetes Amphitryos teilnahmslos stumpf, in offensichtlicher Verzweiflung, dasitzt oder daliegt.“[63] Da der Chor keine Anstalten macht zu helfen, bleibt Amphitryon nichts anderes übrig als seine Rede mit einer kurzen Bitte an seinen Stiefsohn zu beschließen (277 f.):

> adsis sospes et remees tuis
> tandemque venias victor ad victam domum.[64]

Dies ist das Stichwort für Megara, die sich, diese Bitte zu einer langen gebetsartigen Rede (279–295) steigernd, an ihren Mann wie an einen Gott wendet – ein kurzer euphorischer Ausbruch, der unmittelbar aus ihrer tiefen Verzweiflung resultiert und schon bald in erneuter Mutlosigkeit endet (306–308):

Euripides beklagt (55–59). Unter den Griechen werden besonders die Thebaner kritisiert (217–226). Von Lycus provoziert, unternimmt der Chor der Thebaner tatsächlich einen Angriff auf ihn, ist aber zu alt und zu schwach, um erfolgreich zu sein (252–278). Seneca motiviert demgegenüber das Nichteingreifen des Chores durch dessen Furcht vor dem Tyrannen.

62 So Billerbeck (1999, 298 zu 249).

63 Leonhardt (1996, 210).

64 Leonhardt (1996, 207) nimmt hier „einen plötzlichen Stimmungswechsel“ hin zu einer euphorischen Begeisterung an, für welchen er aber keine rechte Erklärung zu geben vermag. Die plötzliche Anrede an Hercules in der zweiten Person wird meiner Ansicht nach erst verständlich vor dem Hintergrund der ausbleibenden Reaktion des Chores. Durch die Anrede *victor* – ein Kulttitel des Hercules – muß die Bitte für das Publikum wie ein Gebet klingen. Der Wunsch Amphitryons stimmt genau überein mit dem Wunsch, den Juno am Endes des Prologes formuliert hat (113 f.) – die Motive sind natürlich jeweils andere: ein Fall dramatischer Ironie.

> aut omnis tuo
> defende reditu sospes aut omnes trahe. –
> trahes nec ullus eriget fractos deus.[65]

Leonhardt (1996, 210) hat gezeigt, daß die Frau des Hercules fast ausschließlich auf ihren Ehemann fixiert ist, während sie das Schicksal ihrer Familie weniger zu kümmern scheint:

> Ihre Unfähigkeit zum Dialog ist somit nicht eine Frage des dichterischen Stils, sondern erfüllt einen dramaturgischen Zweck: Ihr Denken konzentriert sich ganz auf den abwesenden geliebten Menschen, so daß die reale Welt wenigstens für den Augenblick zurücktritt.

Das Nichteintreten Megaras in den Dialog ist psychologisch motiviert.[66] Amphitryon ist kommunikativer, weil er nicht nur an den Stiefsohn denkt. Seine Verpflichtung gilt darüber hinaus der Familie, wie das letzte Wort seiner Rede zeigt (*domum*: 278). Hilfreich ist hier der Begriff des Monologischen bzw. Dialogischen, den Pfister (^{11}2001, 180–185) entwickelt. Während Megara und Amphitryon zunächst nicht miteinander kommunizieren, sind ihre Monologe in unterschiedlicher Weise dialogisiert. Megara wendet sich fast ausschließlich in einer Apostrophe an den in der Unterwelt gedachten Hercules, während ihr Schwiegervater zunächst Instanzen anspricht, die auf der Bühne präsent sind: Jupiter (in Form seines Altars) und den Chor der Thebaner.

Fassen wir zusammen: Während *Juno* am Ende des Prologes den strahlenden Beginn des Tages begrüßt, der ihr den endgültigen Sieg über Hercules bringen soll, ist der Wechsel von Nacht und Tag für den *Chor* Anlaß, vor dem (nicht explizit thematisierten) Hintergrund des blutigen Regierungswechsels in Theben über die Lebensweise zu reflektieren, die ein langes und zufriedenes Leben gewährleistet. Hercules wird zwar ausdrücklich als negatives *exemplum* erwähnt, die Kritik richtet sich aber ebenso gegen Lycus. Von Juno und Chor wird die *virtus* des Hercules in einseitiger Weise dargestellt,

---

[65] Richtig Fitch (1987, 183): „Another difference from Euripides lies in the quality of Megara's pessimism. The Euripidean Megara has a resigned and clear-eyed acceptance that all hope is lost. In Seneca the near-hysteria of her first appeal to Hercules gives way to an underlying despair."

[66] Diesen wichtigen Aspekt der Interpretation ignoriert Kugelmeier (2007, 106 f.) in seiner Auseinandersetzung mit Leonhardt (1996) völlig, weshalb er denn abschließend das Urteil der älteren Forschung wiederholt: „Auf der Bühne würde eine solche unmittelbare Abfolge zweier Reden, ohne daß die sprechenden Personen miteinander in Kontakt treten, recht eigenartig wirken ..."

ein Bild, das in den folgenden Akten zunächst von Amphitryon, dann von Theseus und Hercules selbst zurecht gerückt wird, bis der Held im Zerrspiegel des Wahnsinns – „through a glass, darkly“ – tatsächlich als der erscheint, den Juno fürchtet. Für *Amphitryon* und *Megara* bildet der neue Morgen den kontrastiven Bezugspunkt für die bange Frage, ob Hercules rechtzeitig „emportauchen wird“ (*emerget*: 276; *emerge*: 279) wie die Sonne, die hinter den Wolken oder aus dem Schatten des Mondes „emportaucht“ (Sen. benef. 5,6,5 f.): *paulum expecta; iam* emerget [scil. *sol*], *iam istam velut nubem relinquet, iam exolutus inpedimentis lucem suam libere mittet*. Shelton (1978, 42) bemerkt zum Anfang des ersten Chorliedes:

> The description of the sunrise assures us of the order in the universe, which we may have come to doubt after hearing Juno's complaints about the gods leaving Heaven, mortals entering Heaven, and Hercules escaping from the Underworld.

Dieser Eindruck kann freilich nur für das *Publikum* entstehen. Der natürliche Wechsel von Tag und Nacht verdeutlicht für die Zuschauer, daß die Befürchtungen Junos nichts mit der Realität zu tun haben: Der Tag folgt ungehindert auf die Nacht, der befürchtete Angriff des Hercules auf den Himmel bleibt aus. Der Überblick hat gezeigt, daß es keinen Bruch in der dramatischen Zeit beim Übergang vom Prolog zum folgenden Akt gibt. Nacht und Sonnenaufgang folgen kontinuierlich aufeinander. Die deutlich markierte Tageszeit ist keine äußerliche Zutat, sie sorgt auch nicht nur ganz allgemein für eine bestimmte Stimmung, Seneca hat sie vielmehr in mehrfacher und differenzierter Weise dramatisch funktionalisiert.

Die Rückkehr des Hercules

Shelton (1978, 19 f.), Schiesaro (2003, 184–186) und Schmidt (2004a, 328 f.) behaupten eine weitere temporale Anomalie am Ende des zweiten Aktes: Hercules scheint auf das Gebet Amphitryons hin in einer Art Epiphanie aus der Erde emporzutauchen (520–523). Dies steht in klarem Widerspruch zu den Angaben im Prolog: Nach Auskunft Junos hat Hercules die Unterwelt mindestens einen Tag zuvor verlassen (57–59). Dieses Problem, auf das bereits Leo (1963b [1879], 375) und Lindskog (1897, 23 und 41 f.)[67] hingewiesen

[67] Die von Leo und Lindskog vorgeschlagenen Tilgungen von 521 bzw. von 520–523 sind von Wagenvoort (1933, 176) und Friedrich (1933, 48 f.) mit Hinweis auf die Nachahmung im *Hercules Oetaeus* 1128–1130 zurückgewiesen worden.

haben, verdient eine etwas ausführlichere Behandlung.[68] Wichtig ist die Beobachtung, daß es sich hier gar nicht um eine rein zeitliche Diskrepanz handelt. Schwindt (1994, 113 Anm. 277) bemerkt zu Recht:

> Über dem Anachronismus vergessen Friedrich wie Shelton die Dislokation (im Prolog u. 813 f. ist an den Taenarus als Ort des Ausstiegs gedacht, 520 ff. ist Theben der Schauplatz); für sie wird sich schwerlich eine andere Erklärung denn Nachlässigkeit des Dichters bei der Redaktion der einzelnen Dramenteile finden lassen.

Schiesaro (2003, 186) und Schmidt (2004a, 328)[69] kommen zwar zu demselben Ergebnis, ziehen jedoch keinerlei Konsequenzen daraus. Es dürfte aber von vornherein klar sein, daß eine zugleich zeitliche und räumliche Inkongruenz wenig geeignet ist, einen originellen Umgang Senecas mit der dramatischen Zeit zu belegen.

Zunächst sollen kurz die weiteren Ereignisse im zweiten Akt referiert werden. Nach den Reden von Amphitryon und Megara und ihrem anschließenden kurzen Dialog (309–328) betritt, von Megara angekündigt (329–331), der Usurpator Lycus die Bühne. In seinem Auftrittsmonolog kündigt er an, Megara heiraten zu wollen, um dadurch die gewaltsam errungene Herrschaft zu legitimieren.[70] Zu der von ihm beanspruchten *clara virtus* (340) soll als zusätzliche Stütze seiner Macht das *clarum … nomen* (359 f.) hinzukommen (345–351):

> una sed nostras potest
> fundare vires iuncta regali face
> thalamisque Megara: ducet e genere inclito
> novitas colorem nostra. non equidem reor
> fore ut recuset ac meos spernat toros;
> quod si impotenti pertinax animo abnuet,
> stat tollere omnem penitus Herculeam domum.

Die folgende eindrucksvolle Auseinandersetzung[71] zwischen der stolzen Frau des Hercules und dem Mörder ihres Vaters und ihrer zwei Brüder (vgl.

---

68 Vgl. zu diesem Problem Heil (2007 und 2013).

69 „Aber der Widerspruch zwischen Theben als dem Ort der Erscheinung aus der Unterwelt und dem Zug durch die Argolis … bleibt bestehen. Seneca hat ihn um der Theaterwirkung in Kauf genommen." Ebenso Fitch (1987, 252): „Sen. is ignoring consistency in favor of immediate dramatic impact."

70 Obwohl Megara Lycus ankündigt, können sie und Amphitryon natürlich nicht hören, was er in seinem Auftrittsmonolog (332–353) sagt, da er am Rand der Bühne steht. Siehe zu dieser Theaterkonvention Schmidt (2000, 407–413, zum Auftritt des Lycus besonders 410).

71 Siehe zu diesem Streit besonders Leonhardt (1996, 211–214) und Mader (2002, 342–346).

372 f.) hat Shakespeare in *Richard III.* nachgeahmt.[72] Richard ist freilich im Gegensatz zu Lycus erfolgreich und überredet Lady Anne, deren Ehemann und Schwiegervater er getötet hat, ihn zu heiraten (1.2; 232 f.):

> Was ever woman in this humour woo'd?
> Was ever woman in this humour won?

Die erste Frage verweist – metaliterarisch – auf die *imitatio*, die zweite erhebt den Anspruch auf die Überbietung des Originals. Eingeschoben in die Konfrontation mit Megara ist ein Streit des Lycus mit Amphitryon über die wahre Abkunft des Hercules (339–462) und seine *virtus* (463–489). Nach dem strikten Nein Megaras beginnt Lycus, seinen Alternativplan, „die Familie des Hercules auszulöschen" (351), in die Tat umzusetzen. Er befiehlt seinen Begleitern, Holz herbeizuschaffen und den Altar, an dem Amphitryon, Megara und die Kinder Zuflucht gesucht haben, in Brand zu stecken (506–508):

> congerite silvas: templa supplicibus suis
> iniecta flagrent, coniugem et totum gregem
> consumat unus igne subiecto rogus.[73]

Amphitryon bittet Lycus um die Gnade, „als erster" (*primus*) sterben zu dürfen, was dieser verweigert: Der alte Mann darf nicht sterben, sondern soll – gerade umgekehrt (*diversa inroga*: 511) – zunächst weiterleben, um als Augenzeuge den Tod seiner Schwiegertochter und seiner Enkel mit anzusehen (509–513). Daraufhin verläßt Lycus die Bühne. Seine letzten Worte sind bereits nicht mehr an Amphitryon gerichtet (514 f.): *ego, dum cremandis trabibus accrescit rogus, / sacro regentem maria votivo colam.*[74] Dieser, der offenbar den Altar verlassen hatte, um seine Bitte vorzutragen, ruft nun die *numinum vis summa* (516) an, gemeint ist der Göttervater Jupiter.[75] Weil er sieht, daß sein Gebet ohne Folgen bleibt, wendet er sich in höchster Verzweiflung an seinen „Sohn" (*gnate*), den er wie einen Gott anspricht und dem er göttliche Eigenschaften zuschreibt (520–523):

> ubicumque es, audi, gnate. – cur subito labant
> agitata motu templa? cur mugit solum?

---

72 Die beiden Szenen vergleicht ausführlich Brooks (1980, besonders 728–730).

73 Lycus macht genau das, was er zuvor heuchlerisch bedauert hatte (362–367): *si aeterna semper odia mortales gerant, / … nihil relinquent bella; … subdita tectis face / altus sepultas obruet gentes cinis.*

74 Die Information, daß Lycus nunmehr Neptun opfern wolle, ist für Amphitryon belanglos. Das Opfer motiviert den Abgang des Lycus. Dazu Billerbeck (1999, 376 zu 514 f.).

75 So Billerbeck (1999, 376 f. zu 516).

infernus imo sonuit e fundo fragor.
audimur! est est sonitus Herculei gradus.

Unmittelbar im Anschluß wird Amphitryon Zeuge einer Erschütterung des Erdbodens. Daraus folgert er, Hercules habe sein Gebet erhört und eile aus der Unterwelt zur Hilfe herbei. Das setzt natürlich voraus, daß der Held den Hades zu diesem Zeitpunkt noch nicht verlassen hat, was, wie wir bereits gesehen haben, den Angaben, die Juno im Prolog macht, widerspricht.[76] Aus der ausführlichen Reisebeschreibung, die Theseus später Amphitryon gibt, geht außerdem klar hervor, daß Hercules die Unterwelt bei Taenarum und nicht in der Nähe von Theben betreten und wieder verlassen hat (662 f. und 813; vgl. Eur. Herc. 23).

Weitere Widersprüche in der Handlungslogik kommen hinzu. Wenn in Vers 523 (*est est sonitus Herculei gradus*) tatsächlich bereits die „Schritte" des Hercules hörbar wären, müßte sein Auftritt eigentlich unmittelbar bevorstehen. So ist es in der Nachahmung im *Hercules Oetaeus*. Der Chor hört den „Klang" (*sonus*),[77] und im nächsten Vers ist Hercules da (1128–1130):

sed quis non modicus fragor
aures attonitas movet?
est est Herculeus sonus.

Amphitryon muß mehr als 90 Verse auf das Wiedersehen mit seinem Stiefsohn ‚warten'. Dieser erscheint erst nach dem zweiten Chorlied (524–591). In seinem Auftrittsmonolog (592–615) wendet er sich an die Sonne und die anderen Götter der Oberwelt und entschuldigt sich dafür, daß er „auf Befehl" Junos die *arcana mundi* (597) sichtbar mache.[78] Friedrich (1933, 49 f.) und Zwierlein (1966, 54) haben behauptet, dieses Gebet setze voraus, daß Hercules eben erst aus der Unterwelt zurückgekehrt sei.[79] Dagegen hat Billerbeck

---

[76] Müller (1953, 462 f. Anm. 3) versucht den Widerspruch durch die Annahme aufzulösen, die Unterwelt kündige durch das Donnern und die Erschütterung an, daß Hercules unterwegs sei. Dies müsse nicht bedeuten, daß er noch unter der Erde sei.

[77] Zur Frage, ob hier an den Klang der Schritte oder – wahrscheinlicher – an den Klang der Stimme des Hercules zu denken ist, siehe Averna (2002, 209 zu Herc. O. 1130). Fitch (2004a, 431) fügt die Regieangabe ein: „He [scil. Hercules] is carried in on a litter by servants." Vgl. die Verse, mit denen der Chor den Auftritt des Philoctetes ankündigt (Herc. O. 1595–1606).

[78] Die Entschuldigung rückt die Angaben Junos zurecht, die suggeriert hatte, Hercules führe den Höllenhund wie ein exotisches Tier im Triumphzug durch die Städte der Argolis (58 f.).

[79] Diese Annahme führt zwangsläufig zu der Auffassung, daß Hercules zusammen mit Cerberus auftrete. So Lindskog (1897, 52), Zwierlein (1966, 54), Sutton (1986, 23), Fitch (1987, 278 zu 595–604) und Kugelmeier (2007, 75 f.). Die Präsenz des Höllenhundes in Theben wird sonst an keiner Stelle vorausgesetzt. Hercules kann auch kaum gegen Lycus kämpfen und

(1999, 405 f.) zu Recht betont, daß die Befleckung der Oberwelt ja fortdauere, solange der Höllenhund nicht in die Unterwelt zurückgekehrt sei. Die Aufgabe des Hercules bestand außerdem darin, den Höllenhund zu Eurystheus zu bringen. Erst nachdem er Cerberus in Argos abgeliefert hat und von dort in seine Heimat Theben zurückgekehrt ist, wendet er sich nach vollbrachter Arbeit an die Götter.[80] Das Gebet an die Sonne, die „ihr strahlendes Haupt den glücklichen Ländern" (594) zeigt, muß das Publikum an den *Titan lucidus* erinnern, den Juno im Vorgefühl ihres Sieges am Morgen des Entscheidungstages begrüßt hat: Schon bald – um die Mittagszeit – wird sich diese Sonne für Hercules im aufbrechenden Wahnsinn verdunkeln (939 f.).

Obwohl Amphitryon das Kommen des Hercules bereits vor dem zweiten Chorlied angekündigt hat, ist er im dritten Akt wider Erwarten überrascht, diesen zu sehen (618–621):

> utrumne visus vota decipiunt meos,
> an ille domitor orbis et Graium decus
> tristi silentem nubilo liquit domum?
> estne ille natus?

Verständlich wäre es, wenn sich die Unsicherheit Amphitryons jetzt, wo Hercules wirklich erscheint, ausschließlich auf die Frage bezöge, ob sein Sohn lebendig oder als Schatten aus der Unterwelt zurückgekehrt ist. Denn daß es nur Hercules sein kann, dessen Rückkehr die außergewöhnlichen Phänomene ankündigen, davon war Amphitryon – nach der traditionellen Interpretation – bereits am Ende des zweiten Aktes fest überzeugt (*est est sonitus Herculei gradus*: 523). Zintzen (1972, 184) diagnostiziert hier „Pseudodramatik" und „rhetorische Manier", Billerbeck (1999, 412 f. zu 618–625) spricht von einer *amplificatio* ohne jede dramatische Funktion.[81]

---

gleichzeitig Cerberus beaufsichtigen. Wenn er in seinem Wahn davon spricht, daß Tisiphone in der Unterwelt die Wächterfunktion des Cerberus übernommen habe (984–986), so könnte dies ein Hinweis darauf sein, daß der Hund sich noch in der Oberwelt befindet. Später scheint der Chor davon auszugehen, daß das Tier inzwischen in die Unterwelt zurückgekehrt ist (1106 f.).

[80] Auch Theseus spricht bei seiner Rückkehr in die Heimat so, als ob er die Unterwelt gerade erst verlassen hätte (Sen. Phaedr. 835–837): *tandem profugi noctis aeternae plagam / vastoque manes carcere umbrantem polum, / et vix cupitum sufferunt oculi diem.* Tatsächlich muß der Aufstieg auch hier weiter zurückliegen, da sonst ja Theseus gemeinsam mit seinem Retter Hercules auftreten müßte.

[81] Wenig schmeichelhaft für Seneca ist auch die Erklärung, die Fitch (1987, 282 zu 618–625) anführt: „It is a little odd that Amphitryon speaks as if he had had no advance warning of Hercules' approach, despite 520–523. The probable explanation is that Sen. has not fully integrated the present lines, where he follows Eur. closely, with the earlier lines, where he diverges from him."

Es ergibt sich noch ein weiteres, sehr viel schwerwiegenderes Problem: Hercules könnte das *Gebet* Amphitryons in der Unterwelt überhaupt nur *erhören*, wenn er tatsächlich bereits das wäre, was Juno befürchtet: ein Gott.[82] Der Höhepunkt des Dramas beruht aber gerade darauf, daß Hercules trotz seiner Stärke eben immer noch ein Mensch ist. Die Schlußszene, in der Amphitryon versucht, seinen Stiefsohn, der erkannt hat, daß er selbst der Mörder seiner Familie ist, vom Selbstmord abzuhalten, wäre absurd, wenn die Göttlichkeit des Helden bereits ein Fakt wäre. Nun hat Juno im Prolog behauptet, Hercules werde auf Erden schon allenthalben für einen Gott gehalten (*toto deus / narratur orbe*: 39 f.). Daß bereits dies eine Übertreibung ist, haben das erste Chorlied und der zweite Akt gezeigt. Der Chor ist von einem Glauben an die Göttlichkeit des Hercules weit entfernt, ebenso Lycus, der sogar die Vaterschaft Jupiters in Zweifel zieht (*quid violas Iovem? / mortale caelo non potest iungi genus*: 446 f.). Amphitryon spricht für die Zukunft eine vorsichtige Hoffnung aus (265–267):

> haec [scil. ferax deorum terra = Thebae] quae caelites
> recepit et quae fecit et – fas sit loqui –
> *fortasse faciet* ...

Er hofft auf die rechtzeitige Rückkehr seines Stiefsohns, die besonders drastische Formulierung am Ende seiner Rede ist aber wohl eher als versteckte Drohung an den untätigen Chor der Thebaner zu verstehen (*aderit et poenas petet / subitusque ad astra emerget*: 275 f.). Eine geradezu göttliche Machtvollkommenheit spricht Hercules allein Megara in ihrem euphorischen Anfall zu (279–295). Kurze Zeit später hat sie bereits wieder alle Hoffnung verloren. Hercules ist ein für alle Mal in der Unterwelt verschüttet (*demersus ac defossus et toto insuper / oppressus orbe* ...: 317 f.). Bestätigt wird die Auffassung, daß nicht das Gebet Amphitryons Hercules herbeigerufen hat, außerdem am Anfang des dritten Aktes. Der Held erwähnt bei seinem Auftritt mit keinem Wort, daß er einen Hilferuf seines Stiefvaters vernommen habe.

---

[82] Vgl. Friedrich (1933, 59): „Dieses bewußte Widersachertum des Hercules gegen Juno würde als ein lächerliches Mißverhältnis wirken, wenn Seneca ihn nicht zu einem einigermaßen ebenbürtigen Gegner, d. h. geradezu zum Gott erhoben hätte. ... Am sinnfälligsten wird diese Vergöttlichung dadurch, daß er ein Gebet in der Ferne hört und unverzüglich aus der Unterwelt hervorbricht, um Hilfe zu bringen, wie es dem ἀλεξίκακος geziemt (520 ff.), während bei Euripides seine rechtzeitige Heimkehr einem glücklichen Zufall zu verdanken ist.“ Noch deutlicher betont die Göttlichkeit Friedrich (1972 [1967], 143–145). Ebenso Zintzen (1972, 179) und Papadopoulou (2004, 275).

Die Illusion Amphitryons

Alle oben genannten Widersprüche und Inkongruenzen fallen weg, wenn man davon ausgeht, daß Amphitryon nur *glaubt*, Zeuge einer Epiphanie zu sein. Hercules durchbricht nicht auf übermenschliche Weise die Erde, vielmehr gelangt er wenig später auf dem von Juno beschriebenen Weg nach Theben, ohne etwas über die Bedrohung seiner Familie zu wissen. Im folgenden soll gezeigt werden, daß sich die Wahrnehmungstäuschung Amphitryons aus seinem Gemütszustand am Ende des Aktes erklären läßt. Zugleich wird deutlich werden, daß die Phänomene, die er wahrzunehmen glaubt, tatsächlich Entsprechungen in der zu rekonstruierenden Bühnenhandlung haben. Amphitryon hört und sieht etwas, interpretiert das Wahrgenommene aber falsch. In der Sprache der Psychologie: Er wird das Opfer einer Illusion.[83]

Wie Eisgrub (2002, 51) sehr schön herausgearbeitet hat, sind Anfang und Ende des zweiten Aktes ringkompositorisch aufeinander bezogen. In seiner großen Rede am Anfang des Aktes hat Amphitryon zunächst Jupiter angerufen. Erst als das Eingreifen des Göttervaters ebenso wie das des Chores ausbleibt, spricht er seinen Stiefsohn in der zweiten Person an (*adsis sospes et remees tuis* [A *precor* E]: 277) – eine kurze Bitte, die aber eben gerade noch kein Gebet ist.[84] Diese Abfolge wiederholt sich am Ende des Aktes in komprimierter und gesteigerter Form: Zunächst die Anrufung Jupiters (516–519), dann – nach Ausbleiben der Reaktion (*quid deos frustra precor?*: 519) – die Wendung zu Hercules, jetzt tatsächlich in der Form eines Gebets (*ubicumque es, audi, gnate*: 520), auf das prompt ein Beben und Dröhnen der Erde folgt, typische Anzeichen der Epiphanie eines Gottes.[85] Das *audimur* (523),[86] mit dem Amphitryon die Erhörung seines Gebetes konstatiert, ist weit entfernt von dem vorsichtigen *fortasse* (267), das die Apotheose

---

[83] Vgl. oben S. 43 f. und 47 mit Anm. 115.

[84] Zwierlein (1986, 29 und 2004: Bd. 1, 89) verteidigt die in A überlieferte Variante *tuis* gegen das von Fitch (2002a) und anderen präferierte *precor* des *Etruscus*: „… so schließt Amphitryo seinen Monolog, der sich gerade dadurch von dem anschließend durch Megara gesprochenen unterscheidet, daß er den Gebetsstil möglichst vermeidet."

[85] Siehe Fitch (1987, 251 zu 520–522): „… the phenomena suggest the imminent epiphany of a *numen*, a suggestion quite in keeping with the implication of 519 f. The wording of 520 f. strengthens this suggestion, as the shaking of a temple would normally be caused by the advent of a god …" Ebenso Schmitz (1993, 179 f.) und Billerbeck (1999, 378 zu 521).

[86] Fitch (1987, 252 zu 523) verweist auf Oed. 571, wo Tiresias durch *audior* anzeigt, daß sein Gebet erhört worden ist. Ebenso Billerbeck (1999, 378 zu 523): „formelhaft, um die Gebetserhörung anzuzeigen".

des Hercules noch in eine unbestimmte Zukunft verlegte. In dem Augenblick, in dem der zunächst zuversichtlichere Amphitryon denselben Grad der Verzweiflung erreicht wie Megara, teilt er auch ihre verzweifelte Hoffnung. *Quod nimis miseri volunt, / hoc facile credunt* (313 f.): Diese Sentenz Megaras bewahrheitet sich am Ende des Aktes in höchst eindrucksvoller Weise: Amphitryon, der sich gezwungen sieht, Zeuge des qualvollen Feuertods der eigenen Familie zu werden, *glaubt nun tatsächlich das zu hören und zu sehen, was er sich in seiner Verzweiflung wünscht*: daß sein Stiefsohn als göttlicher Retter plötzlich aus der Unterwelt emportaucht. Doch Hercules erscheint nicht wirklich. Megara hatte die Enttäuschung ihrer Hoffnung mit einem *magna sed nimium loquor* (295) quittiert, von Amphitryon hören wir nichts Vergleichbares. Wir kommen auf dieses Problem zurück. Im dritten Akt wird sich seine zunächst enttäuschte Hoffnung doch noch erfüllen. Diese doppelte von Zuversicht zu sich steigernder Verzweiflung und dann schließlich zur Erfüllung führende Stimmungslinie ist ein gutes Beispiel für das nach Steidle (1944, 257) für Seneca charakteristische „Crescendoprinzip …, das mit allen Mitteln der Nuancierung, Steigerung und des Umbruches in Pathos und Aktion Effekt auf Effekt türmt, ohne dazwischen einmal eine Entspannung eintreten zu lassen".

Wie bereits betont, hat Seneca Wahrnehmungsstörungen in seinen Tragödien wiederholt sehr präzise beschrieben.[87] Trabert (1954, 29) bemerkt: „Sämtliche Halluzinationen stehen am Höhepunkt einer Affektentwicklung. In der Verzweiflung bricht die Umnachtung herein."[88] Dies gilt auch für Amphitryon. Daß dieser am Ende des zweiten Aktes Opfer einer Illusion wird, ist von den Interpreten verkannt worden, weil weder er selbst noch andere Bühnenfiguren *expressis verbis* darauf hinweisen. Nun haben wir bereits gesehen, daß Seneca verschiedene Techniken verwendet, um die Illusion bzw. Halluzination einer Figur als solche kenntlich zu machen. Der

[87] Siehe oben S. 11 f. und die folgende Fußnote.

[88] Trabert (1954, 28–30) bezieht sich auf Tro. 683 ff., Phoen. 39 ff., Med. 958 ff., Herc. O. 1002–1024. Vgl. Braginton (1933, 88): „Only the visions of Hercules (*H.F.*) and of Cassandra are produced by divine inspiration, and only these two characters are considered mad. The others, Andromache [siehe Tro. 681–685, Anm. A.H.], Medea, Deianira, Oedipus (*Phoe.*), Hercules (*H.O.*), are in despair or physical suffering bordering on madness." Den von Braginton (1933) und Trabert (1954) angeführten Beispielen ist die oben S. 43–49 ausführlich besprochene Stelle aus dem *Thyestes* hinzuzufügen: Thyestes wird in dem Augenblick Opfer einer optischen und akustischen Halluzination, in dem er, ohne es zu wissen, das Blut seiner eigenen Kinder trinken soll. Anders liegt der Fall bei seinem Bruder (siehe S. 65–69): Atreus steigert sich bei der Planung seiner Rache kontrolliert in einen exaltierten Zustand hinein, der von Wahrnehmungstäuschungen begleitet ist.

explizite Verweis auf die Wahrnehmungsstörung ist dabei nur eine Möglichkeit. Dies soll hier noch einmal am Beispiel einer Szene aus der *Troas* (*Troades*) demonstriert werden, die vielfache Berührungspunkte mit dem Schluß des zweiten Aktes des *Hercules furens* aufweist. Ebenso wehrlos und verzweifelt wie Amphitryon glaubt Andromacha für einen Augenblick, ihr toter Mann erscheine in der höchsten Not (Tro. 680–685):

> me, me sternite hic ferro prius.
> repellor, heu me. rumpe fatorum moras,
> molire terras, Hector: ut Vlixem domes,
> vel umbra satis es – arma concussit manu,
> iaculatur ignes – cernitis, Danai, Hectorem?
> an sola video?

Odysseus hatte seinen Soldaten befohlen, das Grabmal Hectors, in dem Astyanax versteckt ist, einzureißen. Andromacha wirft sich zwischen die Soldaten und das Grab und bittet wie Amphitryon, man möge sie „vorher“ töten (*prius*: 680; vgl. *primus*: Herc. f. 510). Die Soldaten kümmern sich nicht um ihre Bitte und stoßen sie zurück. In ihrer Verzweiflung ruft Andromacha Hector an – und ‚hört‘ ihn kommen (*arma concussit manu*: 683). Im nächsten Augenblick ‚sieht‘ sie ihn dann auch (vgl. *cernitis*: 684; *video*: 685). Der Lärm von Waffen oder anderen Gerätschaften ist tatsächlich zu hören, bedenkt man, daß die Soldaten unbeeindruckt fortfahren, das Grabmal zu zerstören. Es ist Andromacha, die diese akustischen Eindrücke falsch interpretiert. Was als akustische Illusion beginnt, geht in eine optische Halluzination über. Andromacha muß allerdings sehr bald einsehen, daß der Feuerbrände schleudernde Hector (*iaculatur ignes*: 684) ein reines Produkt ihrer Einbildungskraft ist, um mit Shakespeare zu reden „a false creation proceeding from the heat-oppressed brain“. Odysseus und die Soldaten zeigen nämlich keinerlei Reaktionen, was durch die zweifelnde Frage Andromachas (*an sola video?*: 685) unterstrichen wird. Seneca war sich übrigens der Parallelität der beiden Szenen, die hier verglichen werden sollen, selbst bewußt: Bereits Daniel Heinsius[89] hat bemerkt, daß er Andromacha die Worte (*vel umbra satis es*: 683) in den Mund legt, die Megara im *Herakles* des Euripides in Todesangst kurz vor der Rückkehr ihres Mannes spricht (Herc. 494 f.):

> ἄρηξον, ἐλθέ· καὶ σκιὰ φάνηθί μοι.
> ἅλις γὰρ ἐλθὼν κἂν ὄναρ γένοιο σύ.

[89] Darauf hat Fantham (1982, 306) hingewiesen.

Diese Übertragung war möglich, weil die herbeigesehnten Retter (Herakles bzw. Hector) sich jeweils in der Unterwelt befinden. In Senecas *Hercules* übernimmt Amphitryon die Rolle der euripideischen Megara und ruft seinen Stiefsohn im Gebetsstil herbei (520): *ubicumque es, audi, gnate*. Wie Andromacha erlebt er das Herannahen des Retters dann aber in einer akustischen und optischen Wahrnehmungstäuschung.

Allerdings verweist Amphitryon anders als Andromacha nicht selbst auf die Unsicherheit seiner Wahrnehmung. Dies könnte zwei Gründe haben: Entweder er durchschaut seinen Irrtum nicht oder erkennt zwar die Wahrnehmungstäuschung, verstummt aber, weil seine letzte verzweifelte Hoffnung sich als trügerisch erwiesen hat (siehe dazu unten). Wie wir bereits im *Thyestes* gesehen haben, kann eine Illusion bzw. Halluzination aber auch *ausschließlich* durch das Ausbleiben zu erwartender Reaktionen beteiligter Bühnenfiguren kenntlich gemacht werden. Weder kommentiert der Satelles, was Atreus, noch dieser selbst, was sein Bruder zu sehen und zu hören glaubt. Dies ist auch hier der Fall. Im *Hercules furens* ‚erlebt' nur Amphitryon die Epiphanie. Seine Ankündigung (*est est sonitus Herculei gradus*: 523) verhallt ebenso wirkungslos wie Andromachas *arma concussit manu, iaculatur ignes* (Tro. 683f.). Megara und der Chor reagieren nicht auf die außergewöhnlichen Phänomene, die doch die Rettung in greifbare Nähe zu rücken scheinen. Man könnte einwenden, daß Megara in ihrer tiefen Verzweiflung die Worte ihres Stiefvaters überhört. Sollte sie aber auch das Beben und Dröhnen der Erde nicht bemerken[90]? Für den Chor greift diese Erklärung ohnehin nicht.[91] Sein Lied fügt sich weit besser in die Handlung ein, wenn man davon ausgeht, daß die von Amphitryon erlebte Epiphanie keine szenisch reale Entsprechung hat.[92]

---

[90] Megara tritt auch im dritten Akt deutlich zurück, weil Seneca das Interesse auf das Verhältnis von Hercules und Amphitryon fokussieren möchte. Fitch (1987, 274): „It is noteworthy that Hercules' interlocutor in Seneca is Amphitryon (618ff., 629), whereas the roughly corresponding speeches in Euripides are Megara's (516ff., 539ff.)." In den Versen 495–500 droht Megara, Lycus in der Hochzeitsnacht zu ermorden, falls er sie zur Heirat zwingen sollte. Dann hören wir sie erst wieder in den Versen 1015–1017 und 1021 unmittelbar vor ihrer Ermordung durch Hercules. In den Versen 638f. wendet sich Hercules an Amphitryon und seine Frau: *differ amplexus, parens, coniunxque differ*. Gemeinsam werden sie auch von Theseus angesprochen (641). Megara geht dann wohl mit den Kindern ab und ist bei dem langen Gespräch zwischen Theseus und Amphitryon nicht auf der Bühne präsent. Siehe unten S. 112.

[91] Lindskog (1897, 41): „Hier staunen wir darüber, dass der Chor nicht die geringste Rücksicht auf Hercules' Ankunft nimmt, die schon Amphitryon verkündigt hat ..." Ebenso Zwierlein (1966, 84f. Anm. 33).

[92] Aus der Tatsache, daß der Chor die Epiphanie nicht kommentiert, folgert Davis (1993, 24f.), daß er während des zweiten Aktes nicht auf der Bühne war (S. 25): „It seems a safe

Wir haben gesehen, daß der Chor, der das erste Chorlied singt, mit Amphitryon und Megara denselben Zeit- und Handlungsrahmen teilt. In den Versen 268–270 werden die Choreuten von Amphitryon angesprochen und so im nachhinein als Bürger Thebens identifiziert. Für einen Abgang des Chores im Verlauf des zweiten Aktes gibt es keinerlei Anzeichen. In ihrem ersten Lied kritisieren die thebanischen Bürger die *ambitiosa virtus* des Hercules und damit indirekt zugleich auch Lycus, greifen aber trotz der Vorwürfe Amphitryons nicht aktiv in die Handlung ein. Diese Haltung passiver Resignation setzt sich am Beginn des zweiten Chorliedes fort, wo das harte Schicksal des Hercules dem bequemen *otium* des Eurystheus entgegengesetzt wird (524–528):

> o Fortuna viris invida fortibus,
> quam non aequa bonis praemia dividis!
> Eurystheus facili regnet in otio,
> Alcmena genitus bella per omnia
> monstris exagitet caeliferam manum?

Das Heldentum des Hercules wird hier zwar insgesamt positiver beurteilt (*viris … fortibus*: 524). Das Unterweltsabenteuer ruft aber einen ähnlich skeptischen Kommentar hervor wie im ersten Chorlied (547–549):

> qua spe praecipites actus ad inferos,
> audax ire vias inremeabiles,
> vidisti Siculae regna Proserpinae?

Das Adjektiv *audax* erinnert deutlich an das *nimium … pectore forti* (186). Hinzu kommt, daß der Chor der Frage nach der göttlichen Abkunft des Hercules geschickt ausweicht. Im ersten Chorlied wurde der Held als „Alceus-Nachkomme" (*Alcide*: 186) bezeichnet, eine gängige Paraphrase. Jetzt nennt er ihn *Alcmena genitus* (527). Dies muß auffallen vor dem Hintergrund des Vaterschaftsstreites, den Amphitryon mit Lycus geführt hat. Im folgenden spricht der Chor gleichwohl den Wunsch (*evincas utinam iura ferae Stygis*: 558) und die Aufforderung (*fatum rumpe manu*: 566) aus, Hercules möge aus der Unterwelt zurückkehren. Seine Zuversicht gründet sich auf die Tatsache, daß dieser den Unterweltsherrscher bei Pylos schon einmal besiegt hat (560–565).[93] Diese Begründung wäre weit hergeholt, wenn sich die Epipha-

---

conclusion that the chorus is ignorant of the events that the audience has just witnessed and a sound inference therefore that the chorus was absent during Act 2. We should then posit that the chorus quietly withdraws from the stage after their entrance-announcement."

[93] Vgl. Hom. Il. 5,395–400.

nie des Hercules tatsächlich bereits am Ende des zweiten Aktes angekündigt hätte. Als Trost für einen vollkommen verzweifelten Amphitryon erfüllt der Hinweis auf den Sieg des Hercules über Hades aber durchaus seine Funktion. Dies gilt noch mehr für das abschließende Orpheus-Exemplum (582–591):

> tandem mortis ait „vincimur“ arbiter,
> „evade ad superos, lege tamen data:
> tu post terga tui perge viri comes,
> tu non ante tuam respice coniugem,
> quam cum clara deos obtulerit dies
> Spartanique aderit ianua Taenari.“
> odit verus amor nec patitur moras:
> munus dum properat cernere, perdidit.
> Quae vinci potuit regia carmine,
> haec vinci poterit regia viribus.

Diese Geschichte ist Trost und leise Mahnung zugleich: Wenn Orpheus die Unterwelt „mit Gesang“ (*carmine*: 590, vgl. *cantibus*: 569) und „demütiger Bitte“ (*prece supplici*: 570) bezwungen hat, wird es Hercules „mit Gewalt“ (*viribus*: 591) erst recht schaffen, und er wird anders als Orpheus (*lege tamen data*: 583) sicher *keine* Bedingungen akzeptieren müssen. Daß Orpheus an der gestellten Bedingung scheitert, ist für Hercules nicht von Belang,[94] wohl aber für Amphitryon: Wie Orpheus glaubt dieser, sein Sohn sei bereits in Sicherheit, er hört, ja sieht ihn fast kommen – und verliert ihn wieder –, genauer gesagt: verliert zu früh die Hoffnung, daß der Sohn noch rechtzeitig erscheinen werde (*munus dum properat* cernere, *perdidit*: 589).

Auch am Anfang des dritten Aktes fehlt jeder Hinweis darauf, daß die von Amphitryon erlebte Epiphanie eine Wirkung gezeigt hätte, wie man sie bei einem szenisch realen Ereignis dieser Art erwarten müßte.[95] Amphitryon, Megara und die Kinder haben offenbar ihre Position nicht verändert (vgl.

---

94 Man hat versucht, das Scheitern des Orpheus als Vorverweis auf den Mord des Hercules an seiner Familie zu deuten. Siehe etwa Zintzen (1972, 180), Shelton (1978, 45), Fitch (1987, 253) und Davis (1993, 72). Diesen Ansatz kritisieren Billerbeck (1999, 382 Anm. 5) und Eisgrub (2004, 111 Anm. 35).

95 Man vergleiche die Epiphanieszene in den *Bacchen* des Euripides. Für das Publikum steht hier von Anfang an fest, daß der Fremde, den Pentheus für einen Betrüger hält, der Gott Dionysos ist. Deshalb *erwartet* es übernatürliche Zeichen, wenn Dionysos sich auf das Gebet des Chores (550–555) hin im Palast manifestiert (Fisher 1992, 181–183). Diese Zeichen (Erdbeben, Feuer auf dem Grab Semeles, Einsturz von Gebäuden), die von zwei von einander unabhängigen Augenzeugen (Chor: 576–603, der Fremde: 616–637) beschrieben und durch die Erschütterung des Pentheus (πέπονθα δεινά: 642) indirekt bestätigt werden, sind – in der Fiktion der Bühnenhandlung – als real geschehend anzusehen.

626–628). Ausdrücklich wird hervorgehoben, daß die Soldaten, die Lycus zurückgelassen hat, immer noch präsent sind (616 f.):

sed templa quare miles infestus tenet
limenque sacrum terror armorum obsidet?

Sie bewachen vollkommen unbeeindruckt das Heiligtum (*templa*), das Amphitryon vor dem Chorlied schwanken sah (*subito labant / agitata motu templa*: 520 f.). Selbst die Interpreten, die sich der oben vertretenen Auffassung des Chores als einer Bühnenfigur verweigern, kommen an dieser Gruppe nicht vorbei. Diese *personae mutae* sind von entscheidender Bedeutung für die Dramaturgie.[96] Als unmittelbare Zeugen hätten die Soldaten reagieren müssen. Das Ausbleiben ihrer Reaktion *beweist* wie im Fall des Satelles bzw. des Atreus im *Thyestes* und des Odysseus und seiner Begleiter in der *Troas* (*Troades*), daß die Epiphanie sich nur in der Einbildung Amphitryons zugetragen haben kann.

Daß niemand auf das reagiert, was Amphitryon zu hören und zu sehen meint, bedeutet nun aber nicht, daß seine Wahrnehmungen überhaupt keine Entsprechung in der Bühnenrealität haben. Am Ende des zweiten Aktes spielt neben dem gesprochenen Text („Repliken der Figuren") die „außersprachliche Informationsvergabe"[97] eine wichtige Rolle. Daß gerade an dieser Stelle – nach dem Agon zwischen Lycus, Megara und Amphitryon und vor der episch breiten Unterweltsschilderung des Theseus – nichtsprachliche akustische und visuelle Elemente in den Vordergrund treten, ist für die dramatische Gesamtökonomie des Stückes von Bedeutung.

Das verzweifelte Gebet Amphitryons scheint ohne Zeitverzögerung Gehör zu finden: Er glaubt zu sehen, wie der Tempel schwankt (520 f.), meint, das Brüllen des Erdbodens (*mugit solum*: 521) und einen unterirdischen Lärm (*infernus … fragor*: 522) zu hören. Gleichzeitig sind wir durch „implizite Inszenierungsanweisungen"[98] bereits detailliert darüber infor-

[96] Die Kritik Billerbecks (1999, 412 zu 616 f.) ist damit gegenstandslos: „Der Beschreibung des Hercules entnehmen wir zudem, dass Soldaten vor dem Heiligtum … postiert sind, um die Schutzsuchenden zu bewachen. Dieses Detail dürfte der euripideischen Vorlage (Herc. 527) entlehnt sein, bleibt aber bei Seneca für die Handlung folgenlos." Daß diese Soldaten fluchtartig die Bühne verlassen, nachdem sie Hercules und Theseus gesehen haben, darf man auch ohne Anhalt im Text wohl annehmen.

[97] Siehe Pfister ([11]2001, 73–79). Die (aus den Inszenierungsanweisungen zu rekonstruierenden) außersprachlichen Informationen ermöglichen es dem Publikum, die figurenspezifischen sprachlichen Informationen richtig zu bewerten.

[98] Die Worte des Lycus in Vers 506 f. enthalten eine prospektive Figurenanweisung (Befehl an die Diener bzw. Soldaten) und zugleich eine retrospektive Bühnenanweisung (ein Tempel

miert worden, was auf der Bühne tatsächlich geschieht, während Amphitryon seine vermeintliche Epiphanie erlebt. Lycus hatte in Vers 506 den Befehl gegeben, „Brennholz“ (*silvas*) herbeizuschaffen. Dieses Holz soll aus dem Heiligtum geholt werden, zu dem der Altar gehört, an den sich die Familie des Hercules geflüchtet hat (506 f.): *templa supplicibus suis / iniecta flagrent*.[99] Bei seinem Abgang haben die Arbeiten an diesem „Scheiterhaufen“ offenbar bereits begonnen (514 f.):

> ego, dum cremandis trabibus accrescit rogus,
> sacro regentem maria votiuo colam.[100]

Mit Hilfe dieser Informationen läßt sich rekonstruieren, wie Seneca sich den Schluß des zweiten Aktes vorgestellt hat: Amphitryon verläßt den Altar, um Lycus seine Bitte vorzutragen. Nach dessen Abgang bleibt er allein zurück. Die Diener bzw. Soldaten beginnen mit Abrißarbeiten im Heiligtum und schleppen die schweren Balken (vgl. *trabibus*: 514) zum Altar. Die durch

---

befindet sich im Bühnenhintergrund). Aus seiner Bemerkung in 514 f. läßt sich eine simultane und zugleich prospektive Inszenierungsanweisung (die Arbeiten am Scheiterhaufen werden von den Dienern bzw. Soldaten fortgesetzt) sowie eine prospektive Figurenanweisung (Ankündigung des eigenen Abgangs) entnehmen. Wenn Hercules in Vers 616 f. bemerkt, daß Soldaten den Tempel besetzt halten, so ist dies als simultane und zugleich retrospektive Figurenanweisung zu werten, die unterstreicht, daß die Befehle des Lycus weiterhin ausgeführt werden.

[99] Die „Tempel“ (d. h. die brennbaren Teile des Heiligtums) sollen auf „ihre“ (d. h. auf die an den zum Heiligtum gehörenden Altar geflüchteten) Schutzsuchenden „geworfen“ (d. h. um sie aufgeschichtet) und dann angezündet werden. Der Ausdruck *templa* ist hier also metonymisch aufzufassen, *totum pro partibus*. Vielleicht spielt Seneca auch mit der Bedeutung „Querbalken“ (Paul. Fest. 505 L.: *templum significat … et tignum quod in aedificio transversum ponitur*; vgl. OLD s. v. templum 5). Zu *inicere* siehe ThLL VII.1, 1611,65 (Pfligersdorffer): „aliquoi. q. iaciendo immittere, imponere … etiam c. colore adiciendi, circumiciendi …“ Da Tempel und Altar getrennt voneinander zu denken sind, wie Billerbeck (1999, 374 zu 506 f.) richtig bemerkt, ist die Vorstellung, daß der Tempel auf die am Altar befindlichen Schutzflehenden zusammenstürzt, problematisch. So aber Billerbeck (1999, 127) in ihrer Übersetzung: „der Tempel soll über seinen Schutzbefohlenen brennend zusammenstürzen“.

[100] Seneca weicht hier ausdrücklich von Euripides ab. Dieser läßt seinen Lykos befehlen, das Brennholz aus den Bergen zu holen (Herc. 240–242), was den Baubeginn des Scheiterhaufens deutlich verzögern würde. Da Hercules bei seiner Rückkehr den Scheiterhaufen nicht ausdrücklich erwähnt und im fünften Akt „davon ausgeht, einen Scheiterhaufen für die Selbstverbrennung erst noch errichten zu müssen (1216)“, glaubt Eisgrub (2004, 103), daß der Befehl des Lycus am Ende des zweiten Aktes nicht sofort ausgeführt wird. Ebenso Kugelmeier (2007, 64 und 187 ohne Verweis auf Eisgrub). Diese Argumentation scheint mir nicht zwingend zu sein. Hercules möchte seinen Scheiterhaufen ausschließlich aus seinen eigenen Waffen errichten, nicht weil kein anderes Brennmaterial auf der Bühne vorhanden wäre, sondern weil diese Waffen seiner Ansicht nach mit ihm und durch ihn ‚schuldig‘ geworden sind und deshalb die Vernichtung verdienen.

die Arbeiten im Heiligtum verursachten Erschütterungen und der Baulärm erscheinen dem verzweifelten Amphitryon als Anzeichen der Epiphanie.[101] Er glaubt, den „Schritt des Hercules" (523) zu hören: Was er tatsächlich erlebt, ist das langsame Anwachsen des Scheiterhaufens (*accrescit rogus*: 514).

„Why art thou still?"

Erkennt Amphitryon bereits am Ende des zweiten Aktes seinen Irrtum? Dafür spricht seine große Überraschung über das Erscheinen des Sohnes am Anfang des dritten Aktes. Er durchschaut seine Wahrnehmungstäuschung und – verstummt. Die letzte, vollständige Verzweifelung wird nicht mehr in Worten ausgedrückt. „Es gibt vielerlei Weisen des Schweigens ... So schwieg Niobe wegen des übermäßigen Schmerzes."[102] So schweigt auch Procne, als sie die Wahrheit über das Schicksal ihrer Schwester erfährt (Ov. met. 6,583–585):

> et (mirum potuisse) silet: dolor ora repressit,
> verbaque quaerenti satis indignantia linguae
> defuerunt ...

Seneca selbst hat das ‚beredte Schweigen' (*silentium clamosum*: Cassiod. var. 4,51,8) wiederholt wirksam als Mittel der Ausdruckssteigerung eingesetzt.[103] Allerdings wird das Ausbleiben der sprachlichen Kommunikation in der Regel von anderen Figuren oder von der verstummenden Figur selbst thematisiert.[104] So schildert die Amme, wie die verliebte Phaedra wortlos die Bühne betritt und in Ohnmacht fällt (583–586). Als sie in den Armen des Hippolytus erwacht,[105] will sie ihrem Stiefsohn ihre Liebe gestehen. In einer

---

101 Es läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob der Tempel (oder Teile desselben) durch die Bauarbeiten tatsächlich ins Schwanken gerät oder ob die Illusion des Amphitryon an dieser Stelle in eine Halluzination übergeht. Die zweite Variante wäre in einer Inszenierung leichter umzusetzen.

102 Schol. zu Aischyl. Prom. 437: Ἡ σιγὴ ἔχει μεθόδους πολλάς· ... ὡς ἡ Νιόβη διὰ τὴν ὑπερβάλλουσαν λύπην ἐσίγα. Bekanntlich wurde Aischylos bereits von Aristophanes (Ran. 911–926) wegen seiner schweigenden Gestalten (neben Niobe vor allem Achill) verspottet.

103 Wesołowska (1990–1992) behandelt in dem Artikel „Silence in Seneca's Tragedies" die Stummheit von Figuren als Theaterkonvention (*personae mutae*) und Situationen, in denen die Kommunikation scheitert.

104 Dies wird auch von Taplin (1972, 97) als Regel formuliert, zu der er aber selbst zugleich eine Ausnahme angibt. Das Schweigen Kassandras wird im *Agamemnon* zunächst nicht ausdrücklich thematisiert (ebd., S. 77).

105 Vgl. Schmidt (2001, 356): „Die eigentliche Zentralszene des Stücks ... beginnt mit der

Anrede an ihren *animus* macht sie sich Mut (592–599), dann bittet sie Hippolytus darum, alle Zeugen zu entfernen. Gleichwohl vermag sie zunächst nicht zu sprechen (601–607):

Hi. en locus ab omni liber arbitrio vacat.
Ph. sed ora coeptis transitum verbis negant;
vis magna vocem mittit et maior tenet.
vos testor omnis, caelites, hoc quod volo
me nolle.
Hi. animusne cupiens aliquid effari nequit?
Ph. curae leves locuntur, ingentes stupent.

An dieser Stelle wird die Unterbrechung der Kommunikation nicht nur von den Figuren thematisiert, sondern sogar im Textsubstrat durch den unvollständigen Vers 605 markiert: „Die restlichen zwei Drittel des Verses, bevor Hippolytus wieder das Wort ergreift …, sind Pause im Sinn der Wortlosigkeit, des Nicht-weiter-sprechen-könnens, des Ringens, können aber auch in stummem Spiel ausgefüllt werden."[106] Explizite Verweise dieser Art müssen aber nicht simultan erfolgen. Retrospektive Figurenanweisungen leisten dasselbe. Auch dafür läßt sich ein Beispiel aus der *Phaedra* anführen. Nach ihrem Geständnis droht Hippolytus, seine Stiefmutter zu töten. Doch Phaedra wünscht sich in ihrer Hoffnungslosigkeit gerade diesen Tod durch den Geliebten, den Hippolytus ihr dann aber doch verweigert (710–712):

Hippolyte, nunc me compotem voti facis;
sanas furentem. maius hoc voto meo est,
salvo ut pudore manibus immoriar tuis.

Für den Leser bzw. Zuhörer bleibt zunächst unklar, wie Phaedra auf diese Weigerung und den folgenden Abgang ihres Stiefsohnes reagiert. Erst die Worte der Amme bringen Klarheit (730 f.): *hanc maestam prius / recreate*.[107]

---

erotisch besetzten Konstellation der Phaedra in den Armen des Hippolytus, mit der größten szenisch möglichen Nähe und körperlicher Intimität: ein scheinbares Liebespaar als Raumpunkt, als Focus des Bühnenraums – und dies in unmittelbarer Nachbarschaft der Dianastatue … Ein Knotenpunkt ist diese Konstellation auch in der Entwicklung der Handlung, indem diese äußerste Nähe zu einem Zeitpunkt erreicht wird, da Hippolytus seinen Frauenhass in extreme Irrationalität getrieben hat …"

106 Schmidt (2004a, 337). Zu Versuchen im barocken Trauerspiel „das Schweigen bereits auf der Ebene der Schrift bzw. Typographie im Text zu repräsentieren" siehe Benthien (2006, 295–298).

107 Hier handelt es sich um eine retrospektive (bezogen auf Phaedra) und zugleich prospektive (bezogen auf die Diener) Figurenanweisung.

Nachdem ihr Liebes- und Todesbegehren zurückgewiesen worden ist, verstummt Phaedra und verliert für einen Augenblick das Bewußtsein.[108]

Gelegentlich sind Inkonzinnitäten im Haupttext ein Indiz für eine Leerstelle, die durch das stumme Spiel einer Figur ausgefüllt werden muß. Wiederholt versuchen Amphitryon und Theseus im fünften Akt des *Hercules furens* den Titelhelden von seinen Selbstmordplänen abzubringen – ohne jeden Erfolg. Plötzlich lenkt dieser ohne erkennbaren Grund ein (1300 f.):

> AM. ecce iam facies scelus
> volens sciensque.
> HE. pande, quid fieri iubes?

Fitch (1987, 450 zu 1300–1313 und 2004, 32) hat gezeigt, daß nicht die Worte, sondern der auf sie folgende physische Zusammenbruch Amphitryons den Sinneswandel des Hercules auslöst.[109] Denn daß dieser durch seinen Selbstmord auch den vorzeitigen Tod des Stiefvaters provoziert – nichts anderes ist mit *ecce iam facies scelus* gemeint –, hat Amphitryon ja schon zuvor vergeblich betont (1263): *perimes parentem?* Mehr als bloße Argumente bewirkt der Anblick des kollabierenden Stiefvaters. Der Kollaps des alten Mannes wird durch das *ecce quam miserum metu / cor palpitat pectusque sollicitum ferit* (1298 f.) zwar vorbereitet, es fehlt aber an der entscheidenden Stelle eine eindeutige implizite Figurenanweisung. Erst im nachhinein wird das aus der Inkompatibilität der Repliken zu erschließende stumme Spiel auch durch eine retrospektive (bezogen auf Amphitryon) und zugleich simultane (bezogen auf Theseus) Figurenanweisung bestätigt (1317 f.): *artus alleva afflictos solo, / Theseu, parentis.*[110]

---

[108] Die Amme war offenbar im Bühnenhintergrund schweigend präsent. Die stumme, ominöse Präsenz von Figuren auf der Bühne – das bekannteste Beispiel in den erhaltenen griechischen Tragödien ist Kassandra in Aischylos' *Agamemnon* (vgl. oben S. 106 Anm. 104) – hat Seneca ebenfalls wirkungsvoll eingesetzt. Im zweiten Akt der *Troas* (*Troades*) ist der Seher Calchas, dessen Spruch das Schicksal von Polyxena und Astyanax besiegeln wird, wohl bereits von Beginn an gegenwärtig. Siehe dazu ausführlich unten S. 142–152.

[109] Eisgrub (2004, 105 f.) nimmt dagegen an, daß Amphitryon bereits in Vers 1300 f. wie dann in den Versen 1312 f. mit Selbstmord droht. Die größere Wirksamkeit nicht-sprachlicher Kommunikation zeigt sich auch in den *Phoenissae*. Hier verhindert Antigone den Selbstmord ihres Vaters Oedipus durch den von diesem beschriebenen Bittgestus (*nata, quid genibus meis / fles advoluta?*: Phoen. 306 f.), nachdem ihre Argumentation nicht zum Ziel geführt hat.

[110] Daß Iokaste im *König Ödipus* des Sophokles die Wahrheit erkennt, während der Hirte aus Korinth die Verletzungen des kleinen Ödipus beschreibt, und entsprechend reagiert, kann ebenfalls nur aus dem Kontext erschlossen werden. Eine implizite Figurenanweisung, die ihr stummes Entsetzen thematisiert, fehlt. Vgl. Schol. Soph. Oid. T. 1031,2–5: ἀναπυνθάνεται ὁ Οἰδίπους ὅτι ἐν ποίῳ ἄρα κακῷ ὄντα κατὰ τὴν ἔκθεσιν λαμβάνει ἵνα ἐκεῖνος εἴπῃ τὸ περὶ τῶν ποδῶν ὅπερ ἐπιγινώσκει ἡ Ἰοκάστη.

Ebenso läßt sich aus der Inkompatibilität der zuversichtlichen Ankündigung *est est sonitus Herculei gradus* und der Überraschung über das tatsächliche Erscheinen des Angekündigten auf ein stummes Spiel Amphitryons am Ende des zweiten Aktes schließen. Da seine eingebildete Epiphanie ohne Folgen bleibt, muß Amphitryon wie Andromacha in der *Troas* (*Troades*) bald einsehen, daß er sich getäuscht hat. Nach seinen letzten Worten könnte er sich voller Erwartung umschauen: Was er sehen würde, wäre aber nicht sein Sohn, sondern der bedrohlich wachsende Scheiterhaufen. Denkbar wäre auch, daß die Soldaten den exaltierten Greis einfach beiseite stoßen, um ihre Arbeit ungehindert fortsetzen zu können.

Der zweite Akt endet nicht, wie von allen Kommentatoren angenommen, hoffnungsfroh, sondern in der äußersten Verzweiflung. Erst vor diesem Hintergrund werden die als bloße rhetorische *amplificatio* kritisierten Worte, die der ungläubige Vater am Anfang des dritten Aktes zu seinem Stiefsohn spricht, wirklich verständlich (618–624):

> utrumne visus vota decipiunt meos,
> an ille domitor orbis et Graium decus
> tristi silentem nubilo liquit domum?
> estne ille natus? membra laetitia stupent.
> o nate, certa at sera Thebarum salus,
> teneone in auras editum an vana fruor
> deceptus umbra? tune es?

Der Prozeß der Selbstvergewisserung ist so langwierig, weil die bittere Enttäuschung unmittelbar vorangegangen ist. Da seine Ohren und Augen ihn betrogen haben, kann Amphitryon auf die haptische Bestätigung nicht verzichten. Durch unmittelbaren Körperkontakt (*teneone*: 623) muß der Adoptivvater sicherstellen, daß er seinen Sohn in leibhaftiger Gestalt vor sich hat. Es fällt auf, daß Amphitryon in Vers 618 als Befürchtung exakt das formuliert, was, wie wir jetzt wissen, am Ende des zweiten Aktes tatsächlich geschehen ist: Sein Wunsch (*vota*) hat ihn getäuscht (*decipiunt*; vgl. *deceptus*: 625). Durch einen minimalen Eingriff in den Text könnte die oben vorgetragene Interpretation zusätzlich gestützt werden. Hat Seneca vielleicht geschrieben:

> iterumne[111] visus vota decipiunt meos …?

> Betrügt zum zweiten Mal mein Wunsch die Augen mir …?

---

[111] Das Wort *iterum* verwendet Seneca dreimal am Anfang eines Trimeters: Oed. 333, Phaedr. 371 und 703. Die Verschreibung ließe sich dadurch erklären, daß die Verbindung *utrum* (bzw. *utrumne*) … *an* sehr viel häufiger vorkommt als das offenbar nur bei Lucan (8,584

Amphitryon könnte so fragen, weil seine Illusion zwar hauptsächlich akustische, aber eben auch visuelle Phänomene (*labant / agitata motu templa*: 520 f.) umfaßt hat. Sicher hätte es Seneca seinen Interpreten leichter gemacht, wenn Amphitryon selbst oder anwesende Figuren (Megara, Chor) den hier aus verstreuten Hinweisen im Kontext erschlossenen Ablauf der Ereignisse durch eindeutige Repliken kommentierend begleitet hätten. Offenbar kam es ihm aber darauf an, Amphitryon am Ende des Aktes nicht nur in höchster stummer Verzweiflung, sondern zugleich in größtmöglicher Isolation zu zeigen. Gelungen ist ihm damit eine der ergreifendsten und zugleich bühnenwirksamsten Szenen des antiken Dramas.

Tempovariationen im dritten und vierten Akt

In den folgenden Akten sind keine temporalen Anomalien festgestellt worden. Die Zeit schreitet – wie bislang – nicht nur sukzessive, sondern kontinuierlich voran. Gleichwohl verdient das ‚Zeitmanagement' auch hier eine genauere Untersuchung. Kunstvoll ist besonders in den Akten 3 und 4 das gestaltet, was Pfister den „dramatischen Rhythmus" genannt hat. Dieser resultiert aus der wechselnden Dauer und Frequenz von Szenen, Repliken, Bühnenaktivitäten usw.[112] Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, Tempoänderungen aufzuzeigen und ihre dramatische Funktion zu erfassen. Wir haben gesehen, daß am Ende des zweiten Aktes die Aktivität

und 9,222) und Claudian (*Epithalamium dictum Honorio Augusto et Mariae = Carm. maiora* 10,112) belegte *iterumne*. In den Tragödien Senecas kommt *utrumne* in der direkten Doppelfrage noch fünfmal vor: Oed. 309.1036, Ag. 579, Thy. 1032 und Herc. O. 1254. Vgl. Billerbeck (1999, 413 zu 618 f.). Mein Vorschlag *iterumne* wird berücksichtigt von Billerbeck und Somazzi (2009, 43).

[112] Siehe Pfister ([11]2001, 381): „Das Tempo bleibt jedoch normalerweise nicht über den ganzen Textverlauf hin konstant, sondern wird in einzelnen Phasen beschleunigt und verzögert. So kann schon innerhalb eines Dialogs das Tempo variiert werden, indem sich etwa aus einem ruhigen Gespräch mit langen Repliken ein Streit entwickelt, der in stichomythisch knapper Wechselrede ausgetragen wird; so kann eine Folge hektischer Konfigurationswechsel innerhalb einer Szene in eine länger andauernde, statische Konfiguration einmünden; so können bewegungsreiche, turbulente Szenen solchen von statuarischer Ruhe kontrastiv gegenübergestellt werden, und so können auf Textphasen, in denen in einer schnellen Folge von Situationsveränderungen der Handlungsablauf vorangetrieben wird, ruhige Abschnitte folgen, in denen die erreichte Situation in Reflexionen und Kommentaren ausgeschöpft und intensiviert wird, oder in denen durch eine Einlage, etwa ein Lied, ein Spiel im Spiel oder eine längere Erzählung, ein Ruhepunkt, ein retardierendes Moment, geschaffen wird." Vgl. Link (1977, 172–201) und die Ausführungen zu Tempovariationen im *Thyestes*, S. 59–62, sowie in der *Medea*, S. 200–202.

auf der Bühne deutlich zunimmt: Auf den Befehl des Lycus hin beginnen die Diener mit dem Bau des Scheiterhaufens, Amphitryon verläßt den Altar und erlebt seine Illusion. Diese Entwicklung setzt sich in der ersten Szene des dritten Aktes fort. Hercules spricht seinen Auftrittsmonolog (592–615). Sobald er und Theseus für die auf der Bühne befindlichen Figuren sichtbar werden, verlassen die Soldaten des Lycus (*miles infestus*: 616), so darf man annehmen, fluchtartig ihren Posten. Es folgt eine höchst komprimierte Wiedersehensszene.[113] Seneca fokussiert auf Hercules und Amphitryon. Megara und die Kinder werden nur beiläufig erwähnt (626–628; 639; 641 f.).[114] Auch das Gespräch zwischen Sohn und Adoptivvater ist ganz auf das Wesentlichste beschränkt. Im ‚Telegrammstil' faßt Amphitryon die Situation in Theben zusammen (629 f.). Nach einer ebenso kurzen Anklage gegen die Undankbarkeit der Welt und der Thebaner im besonderen (631–633a) ist Hercules zum Handeln bereit (*cur diem questu tero?*: 633b). Der so lang erwartete Held ist insgesamt kaum 50 Verse auf der Bühne (592–640a). Die Ruhelosigkeit des Hercules, die Amphitryon zu Beginn des zweiten Aktes beklagt hat, wird durch die Hektik auf der Bühne veranschaulicht (209–213):

> protinus reduci novus
> paratur hostis; antequam laetam domum
> contingat, aliud iussus ad bellum meat;
> nec ulla requies tempus aut ullum vacat,
> nisi dum iubetur.

Die Ruhepause, auf die Hercules Juno in seinem Auftrittsmonolog sarkastisch hinweist (*iam diu pateris manus / cessare nostras, Iuno: quae vinci iubes?*: 614 f.), ist fast in dem Augenblick vorbei, in dem der Held sie erwähnt.

---

113 Die entsprechende Szene bei Euripides ist sehr viel ausführlicher gestaltet. Siehe Heldmann (1974, 50).

114 Kugelmeier (2007) verwendet den Begriff „Fokussierung" für die Technik des Rezitationsdramatikers, Figuren nach Belieben „auszublenden", wobei er u. a. Megara (S. 79 und 104) als Beispiel anführt. Werden Figuren längere Zeit nicht erwähnt, so entschwinden sie aus dem Bewußtsein des Hörers, während ihre stumme Präsenz im Fall einer Aufführung für den Zuschauer irritierend wirken würde. Nun wird Megara in der kurzen Szene immerhin dreimal erwähnt. Ein Hörer bekäme also gerade nicht die Gelegenheit, ihre Präsenz zu vergessen. Ja, er dürfte sich mehr darüber wundern, daß Megara schweigt, als der Zuschauer, der immerhin ihre nicht-sprachlichen Reaktionen, die der Schauspieler zu ergänzen hat (Umarmungen, Trauer über die plötzliche neue Trennung) miterlebt. Fokussierung ist als dramatische Technik nicht nur in der Rezitation möglich, sondern ebenso auf der Bühne: Seneca erreicht sie dadurch, daß er Amphitryon sprechen und Megara wortlos ihre Gefühle ausdrücken läßt. Siehe zur römischen Komödie Marshall (2006, 160–174).

Das Neue scheint jetzt allein darin zu bestehen, daß der bevorstehende Kampf gegen Lycus nicht von Juno befohlen worden ist. Was die Figuren auf der Bühne nicht wissen, ist, daß Hercules genau dem Plan Junos entsprechend agiert (113 f.). Nachdem Hercules aufgebrochen ist, um Lycus zu verfolgen (639 f.), gehen nach 644 wohl auch Megara, die Kinder und der Chor ab. Alle diese Abgänge müssen aus dem Kontext erschlossen werden. In den Versen 827–829 kündigt Theseus den Auftritt des Chores an (*venit*). Daraus darf man ableiten, daß dieser zuvor nicht auf der Bühne war. Die Choreuten erscheinen festlich geschmückt (*frontibus laurum gerens*: 828). Oben haben wir gezeigt, daß der Chor der thebanischen Bürger von Anfang an über den Regierungsumsturz in Theben informiert war. Wenn diese Vermutung richtig ist, dann kann man sich kaum vorstellen, daß die Choreuten bereits zu Beginn des Stückes festlich gekleidet sind. Es war also ein Kostümwechsel nötig, der durch den Abgang während des dritten Aktes ermöglicht wird. Daß Megara und die Kinder Trauerkleider tragen, wird mehrfach ausdrücklich betont (355 f.; 626–628). Die Vermutung liegt nahe, daß sie ebenfalls abgehen, um sich für die bevorstehende Siegesfeier festlich zu kleiden. Während seines Wahnsinnsanfalls hält Hercules seine Kinder für die Söhne des Königs Lycus (*proles regis inimici*: 987), Megara gar für Juno (*teneo novercam*: 1118). Diese Verwechslung ist umso leichter möglich, wenn alle nunmehr prachtvolle Gewänder tragen und den vorher von Hercules beklagten *squalor* (626) abgelegt haben.[115] Die Abgänge, die unmittelbar auf den Aufbruch des Hercules folgen, tragen dazu bei, den Eindruck der Tempósteigerung zu verstärken. Das statische Tableau, das im gesamten zweiten Akt die Bühne beherrschte, löst sich in der kurzen ersten Szene des dritten Aktes rasch auf. Theseus und Amphitryon verbleiben allein auf der Bühne. Es folgt der lange Bericht des Theseus über die Ereignisse in der Unterwelt, der nur von einigen Nachfragen Amphitryons aufgelockert wird (697, 707 f., 727–730, 760 f.). Die Erzählung überbrückt die Zeit, die Hercules für seine Rache an Lycus benötigt. Zunächst schildert Theseus die Geographie der Unterwelt (662–759), dann den Kampf des Hercules mit Cerberus und die Rückkehr

[115] Im *Thyestes* wird erst durch retrospektive Inszenierungsanweisungen (505–507; 524) sichergestellt, daß Thyestes am Anfang des dritten Aktes in ärmlicher Kleidung die Bühne betritt. In der zweiten Szene des dritten Aktes gelingt es Atreus, seinen Bruder zu überreden, die von ihm ironisch als *vincla* (544) bezeichnete Krone aufzusetzen. Siehe Tarrant (1985, 165 zu Thy. 524–526): „… changes of clothing often portend disaster in tragedy, especially when the new garments are rich or exotic, cf. Eur. *Ba.* 912–76, Sen. *Tro.* 883 *depone cultus squalidos, festos cape*, *Ag.* 881–83. (The ‚tapestry-scene' in Aesch. *Ag.* 908–974 presents a variant of this motif)."

an die Oberwelt (772–827). Lange Erzählungen und Beschreibungen dieser Art sind wiederholt als undramatisch kritisiert worden (Zwierlein 1966, 113): „Nicht das Spiel eines Ensembles auf der Bühne, sondern die wirkungsvolle Deklamation eines Rezitators liegt ihm [scil. Seneca] am Herzen." Bereits Lessing bemerkt, daß die Beschreibung, die Theseus liefert, „an einem jeden andern Ort Bewunderung verdienen würde."[116] Ja, Seneca scheint seine Kritiker geradezu provozieren zu wollen, indem er Theseus unmittelbar vor der „nicht enden wollenden" (Zwierlein 1966, 112) Erzählung bemerken läßt, daß die Rache im Nu abgetan sein werde (643 f.):

> Lycus Creonti debitas poenas dabit.
> lentum est dabit: dat; hoc quoque est lentum: dedit.[117]

„Das Mißverhältnis zwischen dieser Auskunft und der Länge des folgenden Berichtes liegt auf der Hand."[118] Freilich hat Zwierlein Unrecht, wenn er betont, daß die Erzählung keinerlei Funktion innerhalb der Handlung habe.[119] Die ausführliche Schilderung der Unterwelt schafft Atmosphäre[120] und bereitet das vor, was Juno im Prolog versprochen hat und was sich in den folgenden Akten verwirklichen wird (91): *hic tibi ostendam inferos*. Die Angaben über das Verhalten des Hercules in der Unterwelt tragen außerdem zur Charakterisierung des Helden bei.[121] Fitch (1987, 293 und 311 zu 735–747) betont, daß Theseus mit besonderer Ausführlichkeit die Bestrafung ungerechter Herrscher in der Unterwelt schildert. Das Publikum erfährt so, welches Schicksal den gleichzeitig im Off von Hercules getöteten *rex iniquus* (924) Lycus in der Unterwelt erwartet. Bei der Interpretation ist außerdem der dramatische Rhythmus bislang zu wenig beachtet worden. *Pace* Lessing entfaltet der lange Bericht *gerade an dieser Stelle* die beabsichtigte Wirkung: Es wird eine starke Verlangsamung des Tempos erreicht, *welche das Tempo der umgebenden Szenen, in denen Hercules die Bühne beherrscht, für den Rezipienten kontrastiv als um so forcierter erscheinen läßt*. Stellt man die

---

116 Lessing (1754, 24, vgl. 112 f. = Barner 1973, 114, vgl. 156).

117 Wiederum sieht Shelton (1978, 50) nicht, daß der Tempuswechsel hier nicht etwa signalisiert, daß die Rache in der gespielten Zeit bereits vollzogen ist: „Theseus, however, does not describe in detail the murder of Lycus …, but briefly announces it by the skilful shift in tenses – *dabit, dat, dedit* (644). … Since, however, he [scil. Seneca] dispensed with the problem of vengeance in one line, he is not using this scene to ‚cover' the time of Hercules' absence. Hercules could, after 644, return victoriously …"

118 Zwierlein (1966, 112).

119 Zwierlein (1966, 112).

120 Schmitz (1993, 64 Anm. 174).

121 Siehe etwa Shelton (1978, 50–57).

zeitgenössische Begeisterung für die Deklamation in Rechnung, so dürfte der Eindruck im Publikum gerade nicht, wie besonders Zwierlein nahelegt, der gewesen sein, daß die Rückkehr des Hercules quälend lange auf sich warten läßt.[122] Es ist vielmehr eine Phase der Ruhe mitten im Sturm, angefüllt mit spannenden und zugleich dunkel vorausdeutenden Geschichten: Wenn Amphitryon Theseus mit den Worten ermuntert *quae fuit durum pati, / meminisse dulce est. fare casus horridos* (656 f.), so ist dies nicht ohne dramatische Ironie: Die Zuschauer wissen ja, daß die wirklich schauerlichen Ereignisse noch bevorstehen.

Am Schluß seiner langen Rhesis kündigt Theseus, wie bereits gesagt, den Wiederauftritt des nunmehr festlich geschmückten Chores an (827–829):

densa sed laeto venit
clamore turba frontibus laurum gerens
magnique meritas Herculis laudes canit.

Das angekündigte Lob beginnt aber, verbunden mit einem Wechsel des Metrums, erst in der zweiten Hälfte des Chorliedes. Zunächst reflektiert der Chor erneut über das Wagnis des Helden, der freiwillig in die Unterwelt hinabgestiegen ist (*ausus es caecos aditus inire*: 834) und spricht sein Erstaunen darüber aus, „che morte tanta [scil. gente] n'avesse disfatta" (Dante, Inf. 3,57). Für sich selbst wünscht er ein hohes Alter (864): *sera nos illo referat senectus* … Die Wiederaufnahme von Themen der ersten beiden Lieder ist deutlich. Mit *Thebis laeta dies adest* (875) setzt der Stimmungsumschwung ein, der mit der Rückkehr des Hercules auf die Bühne zusammenfallen dürfte.[123] Damit beginnt erneut eine ansteigende Tempolinie.

Das Lied endet mit der Aufforderung an Hercules, sich für das Opfer zu bekränzen (893 f.). Der Held gibt – wiederum im ‚Telegrammstil' – einen Bericht über seinen Kampf (895–897) und kündigt an, nun seinem Vater Jupiter und den Göttern opfern zu wollen (898 f.).[124] Die folgenden Befehle

---

[122] Seidensticker und Armstrong (1985, 919) bemerken hübsch: „Voltaire thought that no one of any intelligence could have endured the ‚Medea', particularly its last scene, and was sure that because of its ‚lengthy declamations' the play must have failed with its Roman audience – which may suggest a certain thinness in his knowledge of Silver Latin culture." Ebenso Boyle (2006, 196): „What should also be noted is that rhetoric not only structures and empowers Senecan tragedy, but gives it contemporary accessibility." Um einen vergleichbaren Effekt zu erzielen, müßte man in einer modernen Inszenierung den Bericht des Theseus in dem Maße kürzen, in dem wir verlernt haben, den kunstvollen Vortrag langer Reden zu genießen, „wir Modernen, wir Kurzatmigen in jedem Sinne" (Friedrich Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse, 8. Hauptstück, 247).

[123] So Davis (1993, 45). Alle früheren Ängste und Zweifel des Chores sind jetzt hinfällig.

[124] Siehe Billerbeck (1999, 495 zu 898 f.): „Obwohl Hercules gerade frisch von einem Mord

des Hercules (908–918) sind simultane und prospektive Inszenierungsanweisungen, aus denen sich entsprechende Bühnenaktivitäten herleiten lassen: Die Diener bringen Opfertiere, Räucherwerk wird auf dem Altar verbrannt. Gleichzeitig wird Theseus fortgeschickt, um auf anderen Altären ebenfalls Opfer darzubringen (915–917).[125] Weiterhin müssen wir annehmen, daß Megara und die Kinder in Festkleidern zurückkehren, entweder gemeinsam mit dem Chor oder im Verlauf der ersten Szene des vierten Aktes.[126] In seinem Aktivismus muß Hercules sogar von Amphitryon daran erinnert werden, sich vor dem Opfer die Hände zu waschen (*nate, manantes prius / manus cruenta caede et hostili expia*: 918 f.)[127] – vielleicht bereits das erste Anzeichen der einsetzenden geistigen Störung.[128] Erneut wird die Unrast des Hercules, welche die Tempovariationen unterstreichen, auch von den Bühnenfiguren selbst thematisiert. Amphitryon fordert Hercules auf, seinen göttlichen Vater um Frieden und Erholung zu bitten (924–926):

> finiat genitor tuus
> opta labores, detur aliquando otium
> quiesque fessis.

---

zurückkehrt, bringt er – im Gegensatz zur euripideischen Vorlage (Herc. 922–924) – nicht zuerst ein Reinigungsopfer dar, sondern rüstet sich, in der Pose des Siegers (*victor*) und Weltbefrieders, für das Dankopfer an seinen göttlichen Vater."

125 Sein Abgang ist notwendig, da man bei der folgenden Wahnsinnsszene, wäre er präsent, sein Eingreifen erwarten würde. Siehe Billerbeck (1999, 500 zu 915–917). Kugelmeier (2007, 88 f.) behauptet, daß aus den Versen 1173 f., die voraussetzen, daß Theseus Kenntnis von der Mordtat hat, „unzweifelhaft" hervorgehe, daß dieser im vierten Akt Zeuge gewesen sein müsse. Freilich kann man ebenso gut annehmen, daß Theseus am Anfang des fünften Aktes zurückkehrt und, während Hercules langsam sein Bewußtsein wiedererlangt, im Bühnenhintergrund von Amphitryon aufgeklärt wird. Eisgrub (2002, 144 f.) schlägt vor, daß Theseus ohne Hilfe Amphitryons seine eigenen Schlüsse aus der Situation, die er vorfindet, zieht.

126 Siehe Billerbeck (1999, 520 f. zu 991–995).

127 Es ist umstritten, ob Hercules der Aufforderung Amphitryons nachkommt. Dafür spricht sich Dingel (1974, 128) aus: „man darf – muss –, da der Alte nicht insistiert (und Hercules sich nicht ausdrücklich weigert [920–924]), annehmen, dass Hercules das Blut tatsächlich abwäscht …" Vgl. Zwierlein (2004 [1984], 19 Anm. 47) mit Verweis auf Hutchinson (1993, 211 Anm. 41). Ein weiteres Argument führt Eisgrub (2004, 103–105) an, der auf eine retrospektive Figurenanweisung aufmerksam macht: Nachdem Hercules aus dem auf seinen Wahnsinnsanfall folgenden Schlaf erwacht ist, wertet er das Blut an seinen Händen als Indiz dafür, daß er selbst der Mörder seiner Familie ist (1193 f.). Hätte er sich vor dem Opfer nicht die Hände gewaschen, dann könnte es sich ja bei diesem Blut um das des Lycus handeln, an dessen Tötung er sich gut erinnert (vgl. 1181 f.).

128 Zur Frage, wann genau der Wahnsinn einsetzt, siehe etwa Motto und Clark (1994). Vgl. Heldmann (1974, 56 zu 895 ff.): „die Szene enthält sowohl Zeichen für die Frömmigkeit des Helden als auch für die beginnende Entrückung und erweist damit ihren Überleitungscharakter."

Hercules erbittet von Jupiter Frieden, aber nicht für sich, sondern für den Kosmos und die Menschheit (926–929):

> ipse concipiam preces
> Iove meque dignas: stet suo caelum loco
> tellusque et aether; astra inoffensos agant
> aeterna cursus, alta pax gentes alat;

Auf das feierliche Gebet, das tatsächlich „eines Hercules würdig" ist, folgt abrupt der Wahnsinnsanfall. Der Held, der eben noch um den „ungefährdeten Lauf der Sterne" bat, glaubt nun plötzlich, Zeuge einer kosmischen Störung zu werden, die aber nur der Reflex seiner eigenen Verwirrung ist. Was Hercules im Wahnsinn zu erleben meint, hat zumindest teilweise seine Entsprechung in der szenischen Wirklichkeit. Es handelt sich um Illusionen, die sich immer wieder mit Halluzinationen mischen.[129] Die von Hercules wahrgenommene Verdunkelung der Sonne[130] (939 f.) kann als optische Illusion gedeutet werden. Dem Gebet geht ja das Voropfer (909–911) voran, das aus Räucherwerk und Wein besteht.[131] Was Hercules tatsächlich sieht, ist der dichte Rauch (*pinguis exundet vapor*: 911), der beim Verbrennen der Opfergaben (vgl. *date tura flammis*: 918) entsteht und kurzzeitig die Sonne verdunkelt.[132] Diese optische Illusion geht dann in eine Halluzination über (das Sternbild Leo scheint die übrigen Sternbilder zu bedrohen: 944–952). Dreimal bezieht sich Hercules auf eine Tür: auf das Himmelstor (962 f.), den Eingang zur Unterwelt (986) und den Zugang zum Palast des Lycus (999 f.). In allen drei Fällen dürfte die Bühnentür der Ausgangspunkt der Illusion sein.[133] Zweimal wird die Tür von einer weiblichen Person geschlossen (Juno und Tisiphone). Dies könnte reine Einbildung sein. Vorstellbar ist aber auch eine korrespondierende Bühnenhandlung: Megara könnte aus Angst vor ihrem Mann den Versuch machen, die Tür des Palastes zu verrie-

---

129 Eine klare Trennung der beiden Phänomene ist im folgenden allerdings nicht immer möglich. Von entscheidender Bedeutung ist die „Szenenreportage" (Billerbeck 1999, 520 f. zu 991–995) Amphitryons. Da dieser beschreibt, was auf der Bühne oder im Off tatsächlich geschieht, läßt sich entscheiden, was bloße Einbildung und was Fehldeutung des Hercules ist. Hinzu kommen die Bitten Megaras (1015–1017; 1021).

130 Vgl. dazu bereits oben S. 52 Anm. 124.

131 Billerbeck (1999, 499).

132 Vgl. Oed. 325 f.: *ambitque densus regium fumus caput / ipsosque circa spissior vultus sedet* ... Dazu bemerkt Töchterle (1994, 322 z. St.): „Technisch lassen sich Rauchwolken leicht (etwa mit Hilfe eines Blasbalgs) um den Schauspieler plazieren."

133 Siehe Fitch (1987, 373 zu 984–986): „The present passage would gain in point if the *porta* were actually the stage door (i.e. that broken down at 999 f.), as in the following line the *proles* is an actual child."

geln. Schließlich zerstört Hercules die Bühnentür, so daß der Blick in das Innere frei wird (*perlucet omnis regia*: 1001).[134]

Seneca setzt die Ermordung der Familie, die bei Euripides von einem Boten berichtet wird, in ein Maximum an Bühnenhandlung um, ohne jedoch die Sterbeszenen selbst auf der Bühne zu präsentieren.[135] Die besondere Bühnenwirksamkeit dieser Szene konnten selbst Anhänger der Rezitationstheorie wie Friedrich (1972 [1967], 136) nicht leugnen:

> Das Ereignis ... wird von Seneca auf die Bühne gebracht, und zwar mit solchem dramaturgischen Geschick, daß man zweifelt, ob man wirklich nur an die imaginäre Bühne denken soll, auf der Senecas Stücke sonst spielen ...[136]

In der Wahnsinnsszene treffen unterschiedliche Weisen der Zeitwahrnehmung aufeinander: Während für die anderen Bühnenfiguren und das Publikum die ‚Einheit von Ort und Zeit' gewahrt bleibt, agiert Hercules in einer Wahnwelt, in der das bloß Vorgestellte sofort zur Wirklichkeit wird. Das ohnehin schon forcierte dramatische Tempo, das besonders aus der hohen Frequenz der auch das Off mit einbeziehenden Bühnenaktionen resultiert, wird noch überboten durch die Geschwindigkeit, mit der die Ereignisse in der Wahrnehmung des Helden aufeinanderfolgen: Der Anfall beginnt, wie bereits gesagt, mit der plötzlichen Verdunkelung der Sonne und dem Sichtbarwerden der Sternbilder. Hercules überkommt das Verlangen, nun endlich den Himmel zu erreichen (*petatur aether*: 959). Prompt sind die Götter da, die ihn von sich aus rufen, nur Juno leistet Widerstand (*en ultro vocat / omnis deorum coetus et laxat fores, / una vetante*: 961–963). Hercules droht, Saturn und die Titanen zum Kampf aufzurufen (*bella Titanes parent, / me*

---

134 Vgl. die gewaltsame Öffnung des Palastes des Priamus durch Pyrrhus (Verg. Aen. 2,483 f.): *apparet domus intus et atria longa patescunt; / apparent Priami et veterum penetralia regum* ... Dazu bemerkt Kenney (1979, 117 f.): „The centrepiece of his narrative of the Sack of Troy and hence of Book 2 of the *Aeneid* is the destruction of the royal palace, the symbol of Trojan empire. At the end of his description that inner centrepiece is brought out and displayed, almost (since all interpreters agree on the dramatic character of Book 2) with the effect of the *eccyclema* in a great theatre; violated and profaned it lies open to view."

135 Darauf haben bereits Farnabius (zitiert von Zwierlein 1966, 42 Anm. 8) und Lessing (1754, 29 = Barner 1973, 117) hingewiesen. Unverständlicherweise führt Kugelmeier (2007, 41) Herc. f. 990–1026 als Beleg für Tötungen auf offener Bühne an.

136 Letztlich möchte Friedrich die gelungene Szene dann aber doch lieber (S. 147) „einem der gewiegten Theatraliker" zutrauen, „welche die römische Tragödie im zweiten und ersten Jahrhundert hervorgebracht hat." Zu demselben Ergebnis kommt Fitch (1987, 352): „The natural conclusion is this: not only is the murder-scene and the whole Act written within theatrical conventions, but it is deliberately designed to combine practicability for the stage with a maximum of emotional impact. It may be that this theatricality is due to a post-Euripidean source rather than to Seneca himself."

duce furentes: 968 f.). Schon stehen die oft mit den Titanen gleichgesetzten Giganten und noch dazu Tityos bereit, aber offenbar nicht als Hilfstruppen des Hercules: Sie greifen den Himmel auf eigene Rechnung an (*quid hoc? Gigantes arma pestiferi movent*: 976).[137] Ebenso plötzlich erscheint die Erinys und bedroht Hercules mit ihrer Fackel (982–984a), dann erblickt er Tisiphone, die das Unterweltstor verschließt (984b–986). Einen Augenblick später ist er wieder in Theben und hält die eigenen Kinder für die Nachkommen des Lycus[138] und schließlich Megara für Juno (987–1020). Hier hätten wir nun tatsächlich ein Beispiel für das „Überspringen und äußerste Raffen von Zeitintervallen" (Zwierlein 1966, 29–37) und die „widersprüchlichen Angaben über den szenischen Rahmen" (Zwierlein 1966, 38–44). Ja, Hercules halluziniert – paradox formuliert – etwas, das dem idealtypischen Rezitationsdrama Zwierleins nicht ganz unähnlich ist.

Auf dem Höhepunkt des aktionsreichen vierten Aktes verläßt Amphitryon sein Versteck, um selbst den Tod von der Hand seines Adoptivsohnes zu suchen (1027–1031). An dieser Stelle interveniert überraschend der bislang betont passive Chor und versucht Amphitryon umzustimmen (1032–1034) – ein wohlkalkulierter coup de théâtre.[139] Das Ende des Aktes ist deutlich auf den Schluß des zweiten Aktes bezogen: Dort hatte Amphitryon den Altar verlassen, um von Lycus den Tod zu erbitten, und glaubte schließlich in seiner äußersten Verzweiflung, die Schritte seines Adoptivsohnes zu hören. Jetzt begibt er sich an den Altar, um sich dem rasenden Hercules als Opfer anzubieten, und – scheint wiederum eine Illusion zu erleben (1040–1044):

> stat ecce ad aras hostia, expectat manum
> cervice prona; praebeo, occurro, insequor:
> macta – *quid hoc est?*[140] *errat acies luminum*
> *visusque maeror hebetat? an video Herculis*
> *manus trementes?*

---

[137] Siehe Fitch (1987, 369 zu 965–981): „In its insanity Hercules' mind first plans a rebellion against Jupiter, and then swings around to fearing one. Such confused leaps of thought are found throughout Sen.'s portrayal of the madness ..."

[138] Den Angriff auf Argos/Mycenae plant Hercules offenbar erst für die nahe Zukunft, wie Fitch (1987, 376 f. zu 996–998) betont. Anders Billerbeck (1999, 522 z. St.).

[139] In der *Troas* (*Troades*) spricht der kleine Astyanax plötzlich zwei Worte (*miserere, mater*: 792) und fällt damit überraschend aus der Rolle der „stummen Person". Die Zuweisung der Verse an den Chor ist allerdings nicht unumstritten. Siehe Billerbeck (1999, 530 f.). Zu einem früheren Zeitpunkt der Handlung unternimmt der Chor der alten Thebaner im *Herakles* des Euripides überraschend einen Angriff auf Lycos (252–274).

[140] Zu dieser Wendung als Signal für eine Wahrnehmungsstörung siehe oben S. 47.

Doch die Hände des Hercules zittern tatsächlich, und der Held, der in den Szenen des dritten und vierten Aktes, in denen er die Bühne beherrschte, durch seinen Aktivismus für das forcierte dramatische Tempo sorgte, fällt plötzlich in einen unnatürlichen Schlaf.

Ergebnisse

Die Analyse hat gezeigt, daß die zeitliche Sukzession im *Hercules furens* nicht durch Anomalien gestört ist. Indem Seneca die Handlungen und Geschehnisse auf einen Tag zusammendrängt, folgt er nicht einfach einer Konvention. Das Motiv der Tagesspanne, auf das im Prolog und in den folgenden Akten verwiesen wird, dient auch nicht nur allgemein der Konzentration und der Spannungssteigerung. Seneca weist der Zeitstruktur, die er seinem Stück zugrunde legt, spezifische dramatische Funktionen zu: Juno, der Chor, Amphitryon und Megara reagieren jeweils anders auf die Nacht bzw. den Anbruch des Tages. Der bloße Hinweis, daß die Morgendämmerung für eine genuin tragische Atmosphäre sorge, ist zu unpräzise.

Der Versuch, einen in der älteren Forschung behaupteten chronologischen Widerspruch, der zugleich weitere Widersprüche in der Handlungslogik impliziert – gemeint ist die vermeintliche Rückkehr des Hercules aus der Unterwelt am Ende des zweiten Aktes –, als Indiz für einen experimentellen Umgang mit der dramatischen Zeit anzuführen, hat sich als verfehlt erwiesen. Alle Inkongruenzen fallen weg, wenn man davon ausgeht, daß der Held nicht plötzlich auf das Gebet Amphitryons hin die Erde durchbricht. Vielmehr erscheint er in Übereinstimmung mit der Ankündigung Junos nach dem Chorlied, ohne überhaupt etwas über die Vorgänge in Theben und die Gefahr seiner Familie zu wissen. Amphitryon erwartet in seiner Not von seinem Sohn mehr, als selbst Hercules leisten kann. In seiner Verzweiflung erscheint er ihm bereits jetzt als der, den Juno fürchtet: als der zukünftige Gott.

Bei der Besprechung der Akte 3 und 4 ist der Versuch unternommen worden, unter Einbeziehung hauptsächlich der Bühnenhandlung Tempovariationen zu analysieren und für die Interpretation fruchtbar zu machen. Es hat sich gezeigt, daß der dramatische Rhythmus den Aktivismus des Titelhelden unterstreicht. Das Tempo wird in den Szenen forciert, in denen Hercules auf der Bühne ist. Durch die lange Beschreibung des Unterweltsabenteuers, die eine deutliche Tempoverlangsamung mit sich bringt, wird dieser Eindruck kontrastiv noch verstärkt.

Ausblick

Wir haben gesehen, daß die beiden Szenen im *Thyestes*, in denen die Brüder Wahrnehmungsstörungen erleben, kontrastiv aufeinander bezogen sind. Ebenso bereitet der kurze Realitätsverlust Amphitryons am Ende des zweiten Aktes in kontrastierender Weise den Wahnsinnsausbruch des Hercules im vierten Akt vor: Amphitryon erlebt die Illusion in einem Augenblick höchster Verzweiflung, während der Adoptivsohn im Hochgefühl des Sieges den Verstand verlieren wird.

Noch wichtiger sind aber die Bezüge zwischen Prolog und viertem Akt.[141] Der *Juno furens* verdichtet sich bloße Möglichkeit „zu (scheinbar) objektiver Wirklichkeit" (Anliker 1960, 46). Was sie fürchtet, beherrscht ihr Denken so vollständig, daß es ihr als bereits gegenwärtig erscheint. Das wiederholt sich im vierten Akt in gesteigerter Form. Für Hercules wird das bloß Vorgestellte im Wahnsinn zeitweilig zur Realität. Auf diesen Zusammenhang hat bereits Trabert (1954, 39) hingewiesen:

> Im Verlauf des Gedankenganges verdichtet sich dabei das hypothetisch Angenommene zum subjektiv Wirklichen, bis es schließlich in der Vision objektive Wirklichkeit erlangt. Hier geht der Verlauf dieses Wahnes über den Furoraffekt hinaus.[142]

Juno fürchtet Möglichkeiten, die latent in Hercules angelegt sein mögen, diese Möglichkeiten werden von ihm aber erst in dem Augenblick verwirklicht, in dem der von Juno zur Steigerung ihres Zorns herbeigerufene *furor* (*nobis prius / insaniendum est: Iuno, cur nondum furis?*: 108 f.)[143] durch das Eingreifen der Göttin Macht auch über ihren Feind bekommen hat.[144] Wenn

---

[141] Wie Juno blickt auch Hercules beim Ausbruch des Wahnsinns zu den Sternen empor. Friedrich (1972 [1967], 139 f.) bemerkt: „… auch Juno sah den gestirnten Himmel vor sich und von lauter Feinden besetzt, sah ihn allerdings vernünftigerweise bei Nacht, während Hercules ihn wahnwitzigerweise bei Tage zu erblicken glaubt. Dennoch ist die Wiederaufnahme, der Rapport von Gipfel zu Gipfel, deutlich." Weitere Übereinstimmungen nennt Fischer (2008, 81–83).

[142] Ebenso Fitch (1987, 368 zu 960–964): „Hercules' sudden realization that there could be opposition (*quid si negaret?*) quickly hardens into a certainty (963 *una vetante*, 965 *dubitatur etiam*) …"

[143] In poetologischer Wendung findet sich derselbe Gedanke bei Tasso, der von der Muse *furor* erbittet, um den Zweikampf zwischen Tancredi und Argante angemessen schildern zu können (*Gerusalemme liberata* 6,39,5–8): „Or qui, Musa, rinforza in me la voce, / e furor pari a quel furor m'inspira, / sí che non sian de l'opre indegni i carmi / ed esprima il mio canto il suon de l'armi."

[144] Siehe Dodds (1988 [1960], 172): „In the maddening of Pentheus, as in the maddening of Heracles …, the poet shows us the supernatural attacking the victim's personality at its wea-

Juno tatsächlich, wie angekündigt (*regam furentis arma*: 120), im vierten Akt die tödlichen Waffen des Helden selbst ins Ziel lenkt, so müßte sie sich in einem klaren Augenblick das Paradoxe der Situation eingestehen: „We have met the enemy, and he is us.“[145]

kest point – working upon and through nature, not against it. The god wins because he has an ally in the enemy's camp ...“ Zu Recht betont aber Wiener (2006, 87): „Die Vorstellungen, die Seneca seinen Hercules im Wahnsinn äußern läßt, passen nicht alle zu seiner Denkweise, sie decken sich dagegen vielfach mit Junos Ängsten.“

145 Das Zitat stammt von Pogo, einer von Walt Kelly (1913–1973) geschaffenen Comic-Figur. Der Satz spielt auf die Botschaft an, die der U.S. Navy Commodore Oliver Hazard Perry an den Army General William Henry Harrison 1813 nach der Schlacht am Lake Erie übermittelte: „We have met the enemy, and they are ours.“ Vgl. S.D. Kelly, S.A. Thompson, Pogo files for Pogophiles: a Retrospective on 50 Years of Walt Kelly's Classic Comic Strip, Richfield 1992 und den Artikel in der englischen Wikipedia (http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Pogo_(comics)&oldid=275935391).

III. KAPITEL

CALCHAS UND DIE ZEITSTRUKTUR DER *TROAS*

Owen (1970) hat auf eine ganze Reihe von Problemen besonders in der ersten Hälfte der *Troas* (*Troades*)[1] hingewiesen (S. 121): „puzzling transitions, awkward events, and internal contradictions".[2] Ältere Versuche, die Diskrepanzen entstehungsgeschichtlich als Nahtstellen einer nicht vollständig gelungenen Kombination verschiedener Quellen oder als Anzeichen für den fragmentarischen, unfertigen Charakter des Stückes zu erklären, weist Owen (1970, 119 f.) zurück. Bei seinem eigenen Lösungsansatz geht er davon aus, daß die Szenen nicht in der Reihenfolge, in der sie präsentiert werden, zeitlich-kausal aneinander anknüpfen. Nicht *eine* sukzessive voranschreitende Handlung wird seiner Meinung nach vorgeführt, vielmehr werden drei mehr oder weniger selbständige Handlungen, die zeitgleich ablaufen, so ineinander geschoben, daß sich eine chiastische Struktur ergibt:

> „The structure of the fragmentation is a clear adaptation of the chiastic structure commonly employed in the narrative genres of ancient poetry to present simultaneous events paratactically:
>
> A.1–163; Hecuba and chorus mourn
> B.163–202; Talthybius' ghost story
> C.203–371; Agamemnon/Pyrrhus
> B′. 372–408; Choral denial of ghosts
> A′. 409 ff.; Andromache abandons mourning."[3]

[1] Zum Titel siehe Wilson (1983, 27–29) und Stroh (2013, 431).

[2] Angesichts der Probleme besonders des zweiten Aktes bemerkt Kugelmeier (2007, 93): „Sowohl Logik als auch Zeitenfolge scheinen vollkommen durchbrochen." Ebenso bereits Zwierlein (1966, 93): „Wo man also ein geschlossenes Ganzes hat sehen wollen, da müssen wir eine Folge von selbständigen Szenen erkennen: Klageprolog, Botenbericht, Fürstenstreit, philosophische Reflexion des Chores …; die Fugen bleiben jeweils deutlich offen, sie könnten auch meistens gar nicht überdeckt werden, da sich die einzelnen Bilder – wollte man sie in einen engen Zusammenhang bringen – gegenseitig die Voraussetzungen untergraben würden, auf denen sie ruhen."

[3] Owen (1970, 123). Vgl. ebd., 123 f.: „In real time line 409 follows upon line 163 as line 372 followed on line 202 … A counterpoint is set up between real time and dramatic time which implies a highly sophisticated awareness of the potential of drama to reorder reality. Dramatic time and action have acquired the power to skip forward or backward at the poet's discretion." Im Prinzip zustimmend Fantham (1982, 39 Anm. 10).

Seneca, so Owens Resümee, überträgt in experimenteller Weise narrative Techniken auf das Drama.[4] Was die fehlende Kontinuität in der Handlungsführung angeht, kommt zu ähnlichen Ergebnissen Wilson (1983, 28):

> In the early episodes continuity is disguised by having the action proceed through a pattern of juxtaposed parallels and contrasts where unforeshadowed shifts in the focus of dramatic concern frustrate instead of gratify expectations of logical progression and causal connection ...[5]

Owen und Wilson halten an der einheitlichen Konzeption des Stückes fest, suchen diese aber in thematischen und motivischen Bezügen sowie formalen Symmetrien,[6] wobei sie an Steidle (1972 [1941] und 1968, 56–62) und mehr noch an Schetter (1972 [1965]) anknüpfen.[7] Fantham (2000, 20) sieht die Diskontinuität darin begründet, daß Senecas Hauptvorbilder gerade nicht dramatische, sondern narrative Texte sind, die *Aeneis* Vergils und die *Metamorphosen* Ovids.[8] Der Auftritt des Calchas, der im zweiten Akt, kaum gerufen, schon bereit steht, ist für Zwierlein (1966, 29 f.) ein eklatantes Beispiel für das „äußerste Raffen von Zeitintervallen", das er als ein Indiz für die „Bühnenfremdheit" der Tragödien Senecas anführt.[9] Diese Position

[4] Wenn Owen Recht hätte, müßte man von einer Montage-Technik sprechen. Siehe Pfister (^{11}2001, 108).

[5] Ebenso Littlewood (2004, 93): „The juxtaposition of different perspectives is achieved at the expense of dramatic unity and a linear progression through the tragedy. More than *Thyestes*, where temporal incoherencies and repeated visions of the same crime also obstruct a linear progression through the tragedy, *Troades* draws attention to its disjunction."

[6] Wilson (1983, 29): „In the construction of this type of plot, where parallel and contrast are raised to principles of dramatic structure, unity must come through recurrent themes and motifs, because its starting point is the repudiation of the more orthodox alternatives." Ebenso Lawall (1982, 244): „The theme of death unifies Seneca's *Troades*." Einen kurzen Überblick über den Forschungsstand gibt Vielberg (1994, 316 f.).

[7] Steidle betont besonders die „pausenlose Crescendokomposition" (1972 [1941], 219; vgl. 1944, 257), die ihm „spezifisch römisch" (ebd.) erscheint. Siehe oben S. 99. Schetter hat u. a. die Parallelität von Astyanax- und Polyxenahandlung als einheitstiftendes Bauprinzip herausgearbeitet. Wir werden aber sehen (bes. unten S. 137), daß wichtige Ergebnisse Schetters in der jüngeren Forschung nicht hinreichend berücksichtigt worden sind.

[8] Daß diese „generic *contaminatio*" Auswirkungen auf die Dramaturgie Senecas habe, betont auch Tarrant (1995, 224 f.). Das Fehlen der Erzählerfunktion führt dazu, daß zeitliche und räumliche Verschiebungen, wie sie etwa im Epos üblich sind (*ordo artificialis*), in dramatischen Texten nicht oder nur eingeschränkt realisiert werden können. Siehe Einleitung, S. 1 f.

[9] Zwierlein (1966, 30): „Wer dem Zuschauer ein folgerichtiges Bühnenspiel vorführen will, kann eben nicht das Zeitmoment einfach ausklammern; jeder Handlungsablauf, den der Zuschauer mit seinen Augen verfolgt, ist notwendig mit dem Verrinnen einer bestimmten Zeitspanne verbunden, die man nicht beliebig verkürzen darf, ohne im Zuschauer die Illusion zu zerstören, er erlebe eine wirklichkeitsnahe Handlung mit." Zwierlein verweist auf

bekräftigt nachdrücklich Kugelmeier (2007, 175): „Diese Technik der Ein- und Ausblendung ... ist ... nur vorstellbar unter Maßgabe einer rein verbalen Realisierung, also einer Rezitation ohne Bühnenspiel."

Die folgende Untersuchung wird zeigen, daß die behaupteten Verschiebungen in der dramatischen Zeit in der *Troas* nicht vorhanden sind. Es läßt sich sehr wohl ein linearer Handlungsverlauf rekonstruieren. Dabei soll nicht geleugnet werden, daß Strukturprinzipien, wie man sie etwa aus narrativen Texten kennt, für die dramatische Technik Senecas tatsächlich charakteristisch sind. Kontraste und Korrespondenzen sowie symmetrische Strukturen,[10] die vielleicht sogar vom optisch nachvollziehenden Leser leichter erfaßt werden können als vom Zuhörer oder Zuschauer,[11] *ersetzen* aber *nicht* die fehlende Verknüpfung der Szenen zu einem intakten, sukzessive sich entwickelnden Handlungsgefüge, *sie kommen ergänzend und vertiefend hinzu.*

Prolog

Das Stück beginnt mit Hecuba und Troja. Die Königin spricht ihre brennende Heimatstadt an „almost as a *dramatis persona*" (Stroh 2013, 431). Das einst so mächtige *columen ... pollentis Asiae* (6 f.) wird von den griechischen Siegern geplündert. Die Schiffe fassen die Beute nicht (*praedam mille non capiunt rates*: 27) – ein „letzter verzweifelt-ironischer ‚Sieg' der gefallenen Stadt" (Anliker 1960, 2). Als Mutter des Paris übernimmt Hecuba selbstquälerisch die Verantwortung für das Geschehen. Troja verbrennt in dem Feuer, von dem sie einst während ihrer Schwangerschaft in prophetischer Vorausschau geträumt hat (40): *meus ignis iste est, facibus ardetis meis*. Dann wendet sich die Königin der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart zu. Dem alten Leid werden die „neuen Trauerfälle" (*luctus recentes*: 43)

Marek (1909, 32) und Friedrich (1933, 102). Fantham (1982) hat den dramatischen Aufbau besonders des zweiten Aktes scharf kritisiert. Den Streit zwischen Agamemnon und Pyrrhus bezeichnet sie als „the weakest dramatic unit in the play" (S. 241) und bemerkt zum Auftritt des Calchas (S. 241 f.): „... the summoning of Calchas ... is dramatically clumsy and would be difficult to stage, since there is no bridge dialogue between his summons and arrival (352–53)." Vgl. Fantham (1982, 36 und 2000, 15: „unexplained anomalies of timing").

10 Eine Ringkomposition („recessed panel structure") mit genauen zahlenmäßigen Entsprechungen weist Wilson (1983, 41 f.) für den dritten Akt der *Troas* nach. Siehe unten S. 160 f. Ähnliche Strukturen in den Eklogen und der *Aeneis* Vergils behandelt etwa Duckworth (1962, 21–24).

11 Siehe Fantham (1982, 48).

gegenübergestellt: die noch nicht lange zurückliegende Ermordung des Priamus durch Pyrrhus und die Verlosung der trojanischen Frauen, deren Ergebnis sie noch nicht kennt (57 f.):

> dominum ecce Priami nuribus et natis legens
> sortitur urna, praedaque en vilis sequar.

Die „Schwiegertöchter und Töchter des Priamus" sind wie Hecuba selbst Teil der griechischen Beute. „Die Götter", so bemerkt die Königin in Vers 56, „sind noch nicht zufrieden" (*non tamen superis sat est*: 56). Dieses *non … sat est* wird sich als prophetisch erweisen – in einer schrecklicheren Weise freilich, als Hecuba vermutet: Die Verlosung der Frauen ist nur ein kleiner Teil des neuen Leides. Sie wird den Rahmen um die Astyanax- und Polyxena-Handlung bilden.[12] Die den Prolog beschließende kurze Aufforderung an den Chor der trojanischen Frauen,[13] die Klage nicht ruhen zu lassen (63–66), führt ringkompositorisch an den Anfang der Rede Hecubas zurück: Gegenstand des im Wechselgesang ausgetragenen Kommos[14] soll zunächst Troja sein (*iusta Troiae facite*: 65). Die bereits zu Beginn personifizierte Stadt wird jetzt wie eine Person betrauert. Es schließt sich die Klage für Hector und Priamus und schließlich in überraschender Wendung die Lobpreisung des Priamus an: Der König ist frei, er wird anders als die Frauen nicht als Sklave unter den Griechen leben müssen. Zum dritten Mal fällt das Stichwort *praeda* (150; vgl. 27 und 58).

Zweiter Akt

Der zweite Akt setzt mit dem Auftritt eines ‚Boten' ein, der in den Szenentiteln beider Handschriftenfamilien als Talthybius bezeichnet wird, aber im Haupttext anonym bleibt.[15] Talthybius eröffnet den Akt mit der Bemerkung, daß den Griechen wie in Aulis eine Verzögerung der Abfahrt (*mora*:

---

[12] Steidle (1968, 56).

[13] Es ist umstritten, wann der Chor in der *Troas* die Bühne betritt. Keulen (2001, 114 zu 56 und 120 zu 63–66) nimmt an, der Chor sei von Anfang an im Hintergrund präsent. Ebenso Caviglia (1981, 28), Fantham (1982, 219) und Amoroso (1984, 99). Für einen Auftritt in Zeile 56 spricht sich Boyle (1994, 142 zu 56) aus. Vgl. Davis (1993, 20).

[14] Κομμοί (Aristot. poet. 1452b24 f.) sind Klagelieder, die von Chor und Schauspielern gemeinsam gesungen werden. Benannt sind sie nach dem Schlagen von Kopf und Brust. Seneca verwendet mehrfach das lateinische Äquivalent *planctus* (Tro. 64, 79, 93, 130, 132).

[15] Schetter (1972 [1965], 233). Friedrich (1933, 103 Anm. 1) plädiert dafür, den Sprecher als *nuntius* zu bezeichnen.

164) drohe. Der Chor erkundigt sich nach der Ursache. Talthybius berichtet, der tote Achill sei bei Tagesanbruch (*vicerat noctem dies*: 170[bis]) auf seinem Grabmal erschienen und habe die Opferung der Priamustochter Polyxena gefordert. An den Bericht von der Erscheinung schließt sich unmittelbar das Streitgespräch zwischen Pyrrhus und Agamemnon an: Der Sohn Achills fordert Polyxena als Ehrengabe für seinen toten Vater, was der Anführer der Griechen verweigert. Den Abschluß des Aktes bildet der Auftritt des Calchas, der den Tod von Polyxena *und* Astyanax fordert.

Die Konzeption des zweiten Aktes wirft eine ganze Reihe von Problemen auf. Betrachten wir die erste Szene. Denkbar sind zunächst drei mögliche Figurenkonstellationen: Präsent sind (1) Hecuba, der Chor der Trojanerinnen und der neu auftretende Talthybius, (2) der Chor der Trojanerinnen und Talthybius oder (3) der Chor als anonyme Figur und Talthybius. Im Fall 1 wäre es ungewöhnlich, daß die Königin sich nicht selbst an Talthybius wendet.[16] Gegen die Varianten 1 und 2 spricht, daß die Informationsvergabe im weiteren Verlauf des Stückes zu Widersprüchen führt: Im vierten Akt schicken die Griechen Helena mit einer List zu den Trojanerinnen. Sie soll behaupten, sie hole Polyxena ab, weil Pyrrhus sie heiraten wolle (*ego Pyrrhi toros / narrare falsos iubeor*: 864 f.). Wenn Hecuba[17] und/oder die Frauen[18] von Talthybius bereits über die Forderungen Achills informiert worden sind – dieser bestimmt ja gerade Pyrrhus zum Mörder der von ihm als Braut beanspruchten Polyxena (*desponsa nostris cineribus*

[16] Marx (1932, 5) bemerkt, die Dialogbeteiligung des Chores sei bei Seneca „auf den Fall eingeschränkt, daß keine zweite Person als Dialogpartner zur Verfügung steht." Ebenso bereits Lindskog (1897, 43–48) und Leo (1897, 513). Allerdings gibt es Ausnahmen von dieser Regel. Siehe Fitch (1987, 385 Anm. 14): „At Oed. 1004 ff., 1040 ff., although Jocasta is onstage, some explanation of her activities is necessitated by Oedipus' blindness, and is therefore given by the Chorus. In two passages in which the Chorus questions a messenger, I see no reason to deny that other characters are present, viz. Hecuba at Tro. 166 f. (cf. 142–56) and Medea and Nutrix at Med. 879 ff." Für Hecuba gibt es freilich keinen Grund, nicht selbst zu fragen, während das Eingreifen des Chores im *Oedipus*, wie Fitch selbst betont, durch die Blindheit des Titelhelden motiviert ist. Medea befragt den Boten nicht, weil sie bereits weiß, daß ihr Plan erfolgreich war. Siehe unten S. 200.

[17] Hecuba fällt vor Schrecken in Ohnmacht, als Helena die wahren Pläne der Griechen verrät (*at misera luctu mater audito stupet*: 949). Boyle (1994, 152 zu 163) betont, daß diese drastische Reaktion ein Vorwissen ausschließe. Skeptisch Kugelmeier (2007, 91 f.): „Der Schmerz einer Mutter dürfte auf eine solche Nachricht hin groß genug sein, um trotz Vorwissens eine derartige Reaktion hervorzurufen."

[18] Geht man davon aus, daß der Chor seine Identität auch in den späteren Chorliedern beibehält, so wird man annehmen, daß die Frauen die Informationen, die sie im zweiten Akt erhalten haben, an eventuell abwesende Leidensgenossinnen und insbesondere an Hecuba, die Königin und Mutter der Polyxena, weitergeben.

Polyxene / Pyrrhi manu mactetur: 195 f.) –, dann ist diese List von vornherein wenig erfolgversprechend.[19] Gegen Variante 2 spricht weiterhin, daß der Abgang der Königin und die damit verbundene Entfernung von ihren Leidensgenossinnen nicht motiviert werden.[20] Eine solche Motivation wäre um so nötiger, weil Hecuba während des Kommos gleichsam die Rolle der Chorführerin übernommen hat.[21] Diese besonders enge Beziehung zwischen Hecuba und dem Chor der Trojanerinnen kommt sprachlich in dem Wechsel von der zweiten zur ersten Person Plural zum Ausdruck (*turba captivae mea / ferite … et planctus date*: 63 f.; *fidae casus nostri comites, / solvite crinem*: 83 f.; *solitum flendi vincite morem: / Hectora flemus*: 97 f.). Darüber hinaus bleibt unklar, warum überhaupt ein griechischer Bote *ohne spezifischen Auftrag* den kriegsgefangenen Frauen von der blutigen Forderung Achills und der daraus möglicherweise resultierenden Verzögerung der Abfahrt Bericht erstatten sollte.[22] Weitere Probleme wirft der Übergang zur zweiten Szene des zweiten Aktes auf. Nimmt man an, daß der Chor der Trojanerinnen nach dem Bericht gemeinsam mit Talthybius abgeht, so würde dies einen vollständigen Sprecher- und wohl auch Schauplatzwechsel *innerhalb* des Aktes bedeuten. Dafür gibt es bei Seneca sonst kein Beispiel.[23] Der einzige Grund für die Präsenz des Chores in der ersten Szene

---

[19] Im dritten Akt weiß Andromacha zwar von der Erscheinung Achills (… *ne desit eversis metus, / hostes ab imo conditi Dite exeunt*: 433 f.; *redit Achilles*: 806; vgl. Kugelmeier 2007, 190). Das muß aber nicht bedeuten, daß sie den Bericht des Talthybius mit angehört hat oder den genauen Grund für die Rückkehr des „Feindes" aus der Unterwelt kennt (so richtig Steidle 1972 [1941], 226 f. und Boyle 1994, 207). Ja, sie müßte sogar weniger Angst um Astyanax haben, wenn sie bereits sicher wüßte, daß Achill ‚nur' die Opferung Polyxenas verlangt hat.

[20] Boyle (1994, 152 zu 163) glaubt, daß es Seneca hier auf den Überraschungseffekt ankomme: „Hec. is on stage for the whole of Eur. *Tro.* and for most of Eur. *Hec.* Her sudden withdrawal here and later reappearance at 858 contribute to the play's powerful disjunctive form."

[21] Siehe Zwierlein (1966, 92), Marshall (2000, 29) und Gärtner (2003, 30 f. Anm. 51). Ebenso eng ist Cassandra im *Agamemnon* mit dem Chor der Trojanerinnen verbunden.

[22] Siehe Boyle (1994, 152): „Here this paradigm of tragic messengers delivers no ‚message' as such from the Greeks …" In den *Troerinnen* des Euripides wird Talthybius geschickt, um die Frauen über den Ausgang der Gefangenenverlosung zu unterrichten (235 ff.). Der namenlose *nuntius*, der im letzten Akt der *Troas* den Frauen ausführlich über den heldenhaften Tod von Astyanax und Polyxena Bericht erstattet, hat darüber hinaus einen spezifischen Auftrag. Wie die letzten beiden Verse zeigen, ist er gekommen, um die Frauen zu den Schiffen zu bringen (1178 f.): *repetite celeri maria, captivae, gradu: / iam vela puppis laxat et classis movet.*

[23] So Zwierlein (2004 [1970], 87 f.) und Boyle (1994, 157 zu 203 ff.): „This is the only act in Senecan tragedy in which there is a complete change of scene or characters. Changes of scene and characters are of course common between acts – but not within them. … The act's scenic discontinuity is not only unique in Sen., but dramatically functional, contributing (like Hec.'s sudden exit at 163, see n.) to the play's disjunctive patterning …" Ähnlich Wilson

wäre die Notwendigkeit, Talthybius einen Ansprechpartner zu verschaffen, wobei die Inkonsequenz in Kauf genommen würde, daß der als Figur agierende Chor etwas zu hören bekommt, was er eigentlich nicht hören darf. Verbleiben die Trojanerinnen aber in der zweiten Szene auf der Bühne, so vermißt man eine Reaktion auf die Drohungen des toten Achill. Außerdem wären die Frauen in diesem Fall darüber informiert, daß der Spruch des Calchas am Ende des Aktes die Tötung von Polyxena *und* Astyanax fordert. Daß der Bericht des Talthybius von ihnen nicht sofort kommentiert wird, ließe sich zwar aus dem plötzlichen Auftritt der griechischen Heerführer erklären. Um so mehr würde man aber erwarten, daß die Frauen im zweiten Chorlied Polyxena und den inzwischen ebenfalls dem Tode geweihten Astyanax beklagten oder daß dieses Lied doch zumindest von dem Unglück der beiden explizit seinen Ausgang nähme, was aber nicht der Fall ist. Bleibt scheinbar nur die dritte der oben vorgestellten Varianten: Talthybius wendet sich an einen anonymen Chor. Daß die Annahme einer festen Identität des Chores in den Tragödien Senecas zu Problemen führt, hat besonders Hill (2000) behauptet.[24] Er geht davon aus, daß die Informationen des Boten an dieser Stelle gar nicht in erster Linie für den Chor bestimmt sind (2000, 581):

> … the real purpose of Talthybius' speech is to convey horror and information to the audience; the presence of the chorus allows Talthybius to speak naturally with the audience overhearing as bystanders.

Das würde bedeuten, daß die Choreuten nach dem Abgang Hecubas aus der Spielsituation, in die sie im ersten Akt fest eingebunden waren, heraustreten. Der Chor, der eben noch als Figur mit spezifischer Identität agierte, wäre im nächsten Augenblick nur mehr ein Stichwortgeber. Wie ein so abrupter Rollenwechsel dem Publikum vermittelt werden könnte, verrät Hill freilich

---

(1983, 30): „The most obvious break in the action comes after Talthybius' speech (at 203) when – with Talthybius' exit and presumably that of the chorus and the entry of Pyrrhus and Agamemnon – there is a wholesale change in the personnel on stage together with jumps in place, time and mode of presentation … Thus by substituting dialogue for ode and by administering such a bold jerk to continuity well after the second act has begun, Seneca disintegrates the integrity of two consecutive acts." In gewisser Weise kann ein Ortswechsel innerhalb eines Aktes allerdings durch das *ekkyklema* herbeigeführt werden. So befindet sich Atreus im letzten Akt des *Thyestes* zunächst vor dem Palast und betritt dann das auf die Bühne gerollte Speisezimmer, in dem Thyestes feiert. Siehe oben S. 54.

[24] Hill (2000, 581): „… Senecan practice seems to assume an ever-present, or usually present, chorus which does not necessarily represent any continuity either of identification or of knowledge gleaned from their witnessing of the play."

nicht.[25] In einer Aufführung ließe sich Eindeutigkeit wohl nur folgendermaßen erreichen: Der (auch durch ein entsprechendes Kostüm gekennzeichnete) Chor der Trojanerinnen würde mit Hecuba abgehen und dann nach einer kurzen Pause (und Kostümwechsel) in der neuen Funktion als neutraler Gesprächspartner des Talthybius auftreten.[26] Durch die Annahme eines Chores ohne feste Identität ließen sich die skizzierten Widersprüche, die sich im Verlauf des Stückes aus der Informationsvergabe im zweiten Akt ergeben, vermeiden. Es gibt aber noch eine andere Lösung, die sogar einen Rückhalt in der handschriftlichen Überlieferung hat.

Das Lager der Griechen

Ein entscheidender Schritt zum besseren Verständnis des zweiten Aktes ist W. Stroh gelungen, der erkannt hat, daß die Sprecherangabe *chorus grecorum*, die sich in der A-Tradition vor Vers 164 findet, korrekt ist.[27] Der Chor der Trojanerinnen singt am Ende des ersten Aktes von Priamus, der sein Leben glücklich *verlassen* hat, und verläßt dann selbst gemeinsam mit Hecuba die Bühne (156 f.): *„felix Priamus" dicimus omnes: / secum* excedens *sua regna tulit*. Der Schluß des Liedes, der die Seligpreisung des Priamus verallgemeinert (*felix quisquis bello moriens / omnia secum consumpta tulit*: 162 f.), bereitet bereits – natürlich ohne daß dem Chor dies bewußt wäre – auf die folgende Szene vor. Wie sich zeigen wird, gibt es mindestens einen vor Troja gefallenen Krieger, der selbst „drunten im Orcus" nicht „ruht". Die

25 Es reicht ja nicht aus, zu betonen, daß das Publikum mit dieser Flexibilität des Chores als einer Theaterkonvention vertraut war. Zu erklären wäre, wie das Publikum bereits am Anfang des zweiten Aktes wissen soll, daß der Chor, der in Vers 163 spricht, nicht derselbe ist, der die Frage in den Versen 166 f. formuliert. Zu ähnlichen Problemen führt die Hypothese Hills beim Übergang vom vierten Akt zum anschließenden Chorlied im *Thyestes*, wie Davis (2006, 55 f.) betont. Siehe dazu oben S. 29 Anm. 63.

26 Da sich weder der Bote noch sein Gesprächspartner vorstellen, hätte ein Zuhörer, dem allein der Haupttext in einer Rezitation vorgetragen wird, große Schwierigkeiten mit der Identifizierung. Siehe Fantham (1982, 46). Da am Ende des ersten Aktes kein Abgang signalisiert wird, müßte er fast zwangsläufig annehmen, daß die Hauptakteurin des ersten Aktes, Hecuba, die Fragestellerin ist.

27 Stroh in Stroh und Breitenberger (1994, 261 mit Anm. 69). Angesprochen hat diese Möglichkeit bereits Amoroso (1984, 121), der jedoch die Verse 166 f. nicht einem Chor der Griechen, sondern Agamemnon zuweisen möchte. Der Ansicht Strohs schließt sich mit ausführlicher Begründung Keulen (2001, 166) an. Ebenso Schiesaro (2003, 201) und Fischer (2008, 205). Vgl. Fantham (2000, 116 f.) und Stroh (2013, 433 f.). Gärtner (2003, 33) spricht mit Bezug auf die Ausführungen Keulens von einer „desperaten Schlußfolgerung". Damit sind natürlich die von Keulen vorgebrachten Argumente noch nicht widerlegt.

unnatürliche Trennung der Chorführerin Hecuba von ihren *fidae ... comites* (83) wird so vermieden. Durch den Abgang aller Akteure und den Auftritt eines neuen Chores wird ein Schauplatzwechsel markiert.[28] Wir dürfen uns nicht vorstellen, daß die Trojanerinnen wirklich weggehen – wohin sollten sie auch gehen? Was sich am Beginn des zweiten Aktes ändert, ist die Blickrichtung des Publikums, die der Dramatiker an eine andere Stelle lenkt. Wir befinden uns immer noch vor dem brennenden Troja, aber an einem Ort, der von dem Aufenthaltsort der kriegsgefangenen Frauen verschieden ist.[29] Die Trojanerinnen setzen im außerszenischen Raum ihre Klage fort. Am Anfang des dritten Aktes hat Andromacha diese Gruppe eben verlassen: Sie apostrophiert[30] die Frauen in ihrem Auftrittsmonolog und evoziert dabei ein Bild, das deutlich an das erste Chorlied erinnert (409–411):

> quid, maesta Phrygiae turba, laceratis comas
> miserumque tunsae pectus effuso genas
> fletu rigatis[31]?

In diesem Fall wird die Trennung von den anderen Frauen sorgfältig motiviert: Für Andromacha ist Troja bereits mit Hector untergegangen (412–415), zugleich muß sie sich um ihren Sohn Astyanax, den ‚neuen Hector', kümmern.[32] Da der Chor im dritten Akt nicht als Gesprächspartner zur

---

28 Schauplatzwechsel sind in der griechischen Tragödie des 5. Jahrhunderts v. Chr. selten. In den *Eumeniden* des Aischylos (234, vgl. Taplin 1977, 375 ff.) und im *Aias* des Sophokles (814) werden sie ebenfalls durch den Abgang des Chores und aller Akteure angezeigt. Vergleichbar sind besonders die beiden ersten Akte des *Hercules Oetaeus*: Nach dem Prolog singt der Chor der gefangenen Frauen von Oechalia zusammen mit Iole ein Klagelied in der Nähe ihrer von Hercules zerstörten Heimatstadt. Die folgenden Akte spielen in Trachis. Der Schauplatzwechsel wird auch hier durch den Abgang aller Akteure und durch den Einsatz eines zweiten Chores markiert.

29 Die ‚Einheit des Ortes' bleibt dadurch gewahrt, daß die gesamte Handlung vor dem brennenden Troja spielt. Siehe zu dieser „elasticity of stage" in der römischen Komödie Duckworth (1994 [1952], 122): „... we are justified in looking upon the scene represented by the stage not merely as the space in front of two or three houses, but as a much larger area, a street of indefinite length."

30 Die Anrede allein ist kein Beweis für die Präsenz der Frauen auf der Bühne. Nur aus dem jeweiligen Kontext kann geschlossen werden, ob eine angeredete Figur auf der Bühne oder nur in der Vorstellung des Sprechenden (Apostrophe) präsent ist. Daß der Chor der Trojanerinnen am Anfang des dritten Aktes auf der Bühne ist, nehmen u. a. Boyle (1994, 177 zu 409) und Keulen (2001, 292) an.

31 Die hier beschriebenen Klagegesten passen kaum zum Inhalt des zweiten Chorliedes. Siehe Keulen (2001, 166 [Nr. 3]) und die ausführliche Diskussion unten S. 154 f.

32 Richtig bemerkt Owen (1970, 129): „The existence of Astyanax has forced her displacement from her natural society and condition. Thus she cannot afford the luxury of retreat into lament which characterizes her mother-in-law." Nach dem Tod des Astyanax kehrt Andromacha in die Gemeinschaft der Frauen zurück. Siehe Owen (1970, 134).

Verfügung steht, wird sie von einem schattenhaft bleibenden *senex* begleitet (vgl. Lindskog 1897, 46 f.).[33] Die Bühne werden die Trojanerinnen – wohl gemeinsam mit Hecuba (vgl. 858–860) – erst in Vers 814 wieder betreten.

Kehren wir zum Beginn des zweiten Aktes zurück. Griechische Soldaten treten auf. Ihnen bringt Talthybius die Nachricht, daß die Abfahrt von Troja sich verzögern wird (164–167):

> TALTHYBIUS o longa Danais semper in portu mora,
> seu petere bellum, petere seu patriam volunt.
> CHORUS GRAECORUM quae causa ratibus faciat et Danais moram,
> effare, reduces quis deus claudat vias.[34]

Gegen diese Deutung spricht nicht, daß von den Griechen hier in der dritten Person die Rede ist. Auch Calchas spricht am Ende des Aktes von den Griechen in der dritten Person (360): *dant fata Danais quo solent pretio viam* … Ebenso Odysseus (598): *et esse verum hoc qua probas Danais fide?* Die nachdrückliche Wiederholung von *Danais* unterstreicht den Ortswechsel: Wir befinden uns unter „Griechen". Marshall (2000), der davon ausgeht, daß es in der *Troas* nur den einen Chor der Trojanerinnen gibt, betont, die Präsenz des Chores helfe, den jeweiligen Ort der Handlung zu bestimmen (S. 28): „*Troades* create *Troas* …" Dieses Argument gilt auch und mehr noch, wenn man zwei Chöre annimmt. Der Auftritt des neuen Chores macht klar, daß der Ort nunmehr ein anderer ist: das männlich dominierte Lager der Griechen. Auch von einem Chor von Griechen erwartet man natürlich eine Reaktion auf den emotional aufgeladenen Bericht des Talthybius. Das letzte Wort des Boten (*chorus*: 202) wirkt fast wie ein Stichwort. Diese Reaktion wird aber durch den plötzlichen Auftritt von Pyrrhus und Agamemnon zunächst verhindert. Beide befinden sich mitten in einer Diskussion und kümmern sich nicht um die Figuren, die bereits auf der Bühne anwesend sind.[35] An einer späteren Stelle findet sich auch im Haupttext ein Indiz dafür, daß der Chor der Griechen Zeuge dieser Auseinandersetzung ist. Pyrrhus bezieht sich mit einem deiktischen Pronomen auf ihn (337 f.):

---

[33] Astyanax wird zunächst als stumme Figur (κωφὸν πρόσωπον) eingeführt, um dann doch überraschend zwei Worte zu sprechen (792): *miserere, mater.*

[34] Siehe Keulen (2001, 166): „… they are a more logical audience for a report explaining the delay of the departure (*Danais … mora* is the heading of the message, not the sacrificing of Polyxena)."

[35] Daß neu auftretende Figuren die bereits auf der Bühne anwesenden Akteure zunächst nicht bemerken, gehört besonders zur dramatischen Technik der Komödie. Unterstrichen wird durch diesen ‚Tunnelblick' die Intensität, mit der die Diskussion geführt wird.

> *his* ista iactas, quos decem annorum gravi
> regno subactos Pyrrhus exsolvit iugo?[36]

Diskutiert wird, ob Achill durch die Opferung Polyxenas geehrt werden solle. Es entsteht zunächst der Eindruck, als ob der Streit eine unmittelbare Reaktion auf die Erscheinung Achills sei. Dies ist aber, wie im folgenden nachgewiesen werden soll, nicht der Fall. Pyrrhus und Agamemnon wissen nicht, daß der tote Achill in eigener Person die Opferung Polyxenas gefordert hat, noch ist ihnen bekannt, daß er dieser Forderung mit einer Drohung gegen das gesamte griechische Heer Nachdruck verliehen hat. Talthybius, offenbar der einzige Zeuge dieser Epiphanie (*vidi ipse, vidi*: 170),[37] gibt die Rede des erzürnten Helden wörtlich wieder (191–194):

> ite, ite, inertes, debitos manibus meis
> auferte honores, solvite ingratas rates
> per nostra ituri maria. non parvo luit
> iras Achillis Graecia et magno luet ...

Achill erinnert an seinen Rückzug aus dem Kampf, der fast zur Niederlage der Griechen geführt hat.[38] Hier wird bereits die folgende Szene vorbereitet: Der Streit zwischen Pyrrhus und Agamemnon soll das Publikum an den bekannten Streit zwischen Achill und Agamemnon im ersten Buch der *Ilias*

---

[36] Siehe Keulen (2001, 254 zu 337). Ebenso wird der Chor der thebanischen Bürger in Senecas *Hercules furens* für das Publikum im nachhinein durch die Anrede Amphitryons identifiziert. Siehe oben S. 86. Boyle (1994, 168 zu 337) faßt das Pronomen ebenfalls als deiktisch auf, bezieht den Verweis aber nicht auf den *chorus Graecorum*, sondern auf griechische Soldaten, die als Statisten auf der Bühne präsent sind. Dagegen betont Fantham (1982, 258 zu 337): „... we need not construe *his* as deictic, but simply as the general antecedent of the class defined in the relative clause ‚the men whom Pyrrhus has released'." Die Verwendung von deiktischen Pronomina spielt in der Diskussion um die von Seneca beabsichtigte Rezeptionsweise seiner Tragödien eine wichtige Rolle. Siehe Kugelmeier (2007, 219 f.).

[37] Obwohl Achill sich im Plural an die Griechen bzw. deren Anführer wendet, werden keine weiteren Zeugen genannt, was angesichts der kosmischen Dimensionen der geschilderten Epiphanie verwundert (vgl. demgegenüber etwa Verg. Aen. 9,112 f.: *tum vox horrenda per auras / excidit et Troum Rutulorumque agmina complet*). Da Talthybius der einzige Gewährsmann ist, läßt sich sein Bericht nicht verifizieren. Es ist sogar vermutet worden, die Erscheinung sei eine Erfindung oder Einbildung von ihm (so etwa Lefèvre 1988–1989). Siehe zu diesen Deutungen Fischer (2008, 211 f.). Nimmt man eine Erfindung an, so läßt sich freilich nur schwer ein mögliches Motiv für Talthybius ausmachen. Warum gerade der Bote eine Erscheinung Achills halluzinieren sollte, würde ebenfalls nicht erklärt.

[38] Auch Ovid stellt einen Zusammenhang zwischen der Erscheinung Achills und dem Streit im ersten Buch der *Ilias* her (met. 13,441–446): *hic subito, quantus, cum viveret, esse solebat, / exit humo late rupta similisque minanti / temporis illius vultum referebat Achilles, /* quo ferus iniustum petiit Agamemnona ferro / *‚inmemores' que ‚mei disceditis', inquit ‚Achivi' / obrutaque est mecum virtutis gratia nostrae!*

erinnern.[39] Damals hat das gesamte Heer seine Entehrung büßen müssen. Jetzt droht der Sohn der Thetis an, die Abfahrt bzw. Fahrt der griechischen Flotte zu gefährden (*per nostra ituri maria*: 193).[40]

Hinsichtlich der Voraussetzungen der zweiten Szene des zweiten Aktes besteht in der Forschung nach wie vor Uneinigkeit, obwohl im Grunde bereits Schetter (1972 [1965]) den Weg für die richtige Lösung gewiesen hat. Die Mehrheit der Interpreten geht davon aus, die Forderung des toten Achill oder der sie vermittelnde Botenbericht sei der Auslöser für die Diskussion von Pyrrhus und Agamemnon. Friedrich (1933, 103) bemerkt: „Der Botenbericht 164 ff. ist unentbehrlich, weil wir sonst in unserm Drama keinen Ausgangspunkt für die Forderung des Pyrrhus und damit des Fürstenstreites hätten …“[41] Eine zweite Gruppe betont – zu Recht, wie wir im folgenden genauer sehen werden –, daß Pyrrhus und Agamemnon so argumentieren, als ob sie nichts von Erscheinung oder Botenbericht wüßten. Die erste und die zweite Szene des zweiten Aktes scheinen unverbunden nebeneinander zu stehen.[42] Owen erklärt die fehlende Verknüpfung mit der These, daß die beiden Szenen in der gespielten Zeit gar nicht aneinander anknüpften, sondern zeitlich simultan abliefen.[43] Fantham (1982, 261 f.) bemerkt:

---

39 Siehe dazu ausführlich Wilson (1983, 34–37).

40 Aus den Worten Achills geht nicht eindeutig hervor, ob er eine Windstille oder Stürme meint. Siehe Fitch (2004b, 37 Anm. 9): „This play, when referring to the delay, nowhere specifies marine conditions enforcing it (164, 360–70, 527–28, 552–53, 813, 1126, 1165–67, 1178). One might infer from 199–202 that the ships are becalmed. Line 638 could suggest stormy conditions, but occurs in one of Odysseus' fabrications.“ Schetter (1972 [1965], 234) plädiert für eine Windstille, Schmitz (1993, 185 mit Anm. 567) dagegen für stürmische See: „Als Gegenbild zu der nach dem Versinken Achills eintretenden Beruhigung des Meeres ergibt sich die Vorstellung des aufgewühlten Meeres als Hemmnis für die Abfahrt der griechischen Flotte.“ Auch die Formulierungen in der *Hecuba* des Euripides (bes. 37 f., 110–112) lassen Raum für Spekulationen. Das Scholion zu Vers 110 legt sich auf Windstille fest: νηνεμία γέγονε ἡνίκα ἐφάνη ὁ Ἀχιλλεύς. Siehe Matthiessen (2010, 46 f.).

41 Ebenso Seidensticker (1969, 164 Anm. 28), Wilson (1983, 36: „the new conflict instigated by Achilles' ghost“), Colakis (1985, 150: „the ghost has supplied the motive“), Sutton (1986, 9), Draper (1990, 104), Schmitz (1993, 189 f.), Davis (1993, 25), Boyle (1994, 157 zu 203 ff.), Hill (2000, 581) und Keulen (2001, 195): „Without any announcement Pyrrhus and Agamemnon appear, arguing about Achilles' demand.“

42 Owen (1970, 122): „Agamemnon and Pyrrhus, apparently unaware of the alleged appearance of Achilles' ghost, argue the pro and contra of Polyxena's death as a matter of realpolitik.“ Ebenso Dingel (1985, 1088–1090), Schmidt (2004b, 343): „Auch beziehen sich weder Pyrrhus noch Agamemnon explizit auf die Epiphanie des Heldenschatten aus der Unterwelt. Vielmehr ist das Gegenteil der Fall …“ Schmidt verweist auf die Verse 244 f., 255/256a und 330, die wir gleich im Zusammenhang näher anschauen werden.

43 Vgl. oben S. 123 f. Ähnlich Schmidt (2004b, 343): „So setzt zwar für den Zuschauer der Streitagon zwischen Pyrrhus und Agamemnon in v. 203–348 den vorangegangenen Botenbe-

> Seneca simplified the logical demands of the quarrel with Pyrrhus, by presenting it as a mere dispute over the measures needed to do justice to Achilles, without reference to the fundamental problem of ensuring his forgiveness in order to depart from Troy.[44]

Dingel (1985, 1088; vgl. 1090) diagnostiziert eine „Dialektik von Inkonsequenz der Handlung und poetischer Absicht“: Seneca nehme dramaturgische Widersprüche in Kauf, wenn dies seiner poetischen Zielsetzung dienlich sei.[45] Die Analyse von Dingel ist präzise und überzeugend, hat allerdings einen Fehler. Sie interpretiert die beiden Szenen nur für sich, berücksichtigt beim Nachvollzug des Handlungsverlaufs aber nicht den Rest des Stückes. So setzt Dingel im Grunde das voraus, was er beweisen will: die Auflösung des Dramenkörpers. Tatsächlich stehen die erste und die zweite Szene des zweiten Aktes für sich, sie werden aber *unabhängig voneinander durch den ersten Akt exponiert*. Die Bedeutung des Prologes für die Exposition ist generell unterschätzt worden. Schmidt (2004a, 327) erklärt, der Prolog „gebe in der Klage der Frauen ein Situationsbild von Troja nach der Eroberung, ohne jedoch die eigentliche dramatische Handlung zu exponieren.“[46] In Wirklichkeit leistet der Prolog beides, wie in der Regel bei Seneca: Er ist „Auftakt“,[47] schafft also Atmosphäre, *und* exponiert nebenbei, wobei

---

richt über die Erscheinung des toten Achill und seine Forderung voraus, schließt sich aber von der Handlungslogik nicht so sehr an diesen als an die Erscheinung selbst an und könnte mit dem Bericht gleichzeitig oder sogar früher sein.“

44 Vgl. Fantham (1982, 83). Fantham nimmt gleichwohl an, daß die Erscheinung Achills der Auslöser für den Streit ist (ebd., 37 und 242 [zu 203–206]): „Pyrrhus’ opening words can be seen as a reaction to the recent apparition of his dead father.“ Vgl. Fantham (2000, 16): „Since Pyrrhus is already arguing about Agamemnon’s reluctance to sacrifice the Trojan princess, they must have witnessed the epiphany of Achilles.“

45 Die poetische Absicht Senecas bestimmt Dingel (1985, 1089) folgendermaßen: „Offenbar war es dies, worauf es Seneca in erster Linie ankam: eine Situation vorzuführen, wo göttliches Handeln sich am Maßstab menschlicher Moral als unmoralisch erweist, oder anders ausgedrückt: wo der Mensch, der sich moralisch zu verhalten gedenkt, den Willen der Götter gerade verfehlt.“ Dagegen betont Fischer (2008, 217) zu Recht, daß Senecas Interesse nicht so sehr den Göttern als vielmehr den Menschen gilt: „An dieser Stelle kommt es nicht darauf an, stoische Schicksalslehre darzustellen, sondern der Fokus wird auf das menschliche Handeln gerichtet, und die *fata* bleiben bloße Hülle ohne theologischen Gehalt.“

46 Ebenso Steidle (1972 [1941], 220 f.): „Der Schwerpunkt ruht durchaus auf der intensiven Darstellung des *bestehenden* Leidenszustandes, und eine Exposition der folgenden Handlung wird nicht gegeben.“ Vgl. Owen (1970, 118): „The prologue and the First Choral Ode have only a tangential relationship to the action of the drama.“

47 Siehe zu diesem Begriff Pfister ([11]2001, 124): „Haben wir der Exposition eine primär informativ-referentielle Funktion zugeschrieben, so kommen dem Auftakt darüber hinaus die phatischen Funktionen … der Aufmerksamkeitsweckung des Rezipienten und der atmosphärischen Einstimmung in die fiktive Spielwelt zu. Der Auftakt kann natürlich mit der

„die Elemente der Exposition dem pathetischen Gesamtgemälde dienstbar gemacht“ werden.[48] Die Erscheinung Achills, von der Talthybius berichtet, und der Streit von Pyrrhus und Agamemnon sind voneinander unabhängige Reaktionen auf ein und dasselbe Ereignis. Dieses Ereignis, die Verlosung der trojanischen Frauen, ist selbst zwar nicht Teil der szenisch präsentierten Handlung, beherrscht aber, wie wir bereits gesehen haben, den Schluß der Rede Hecubas (56–62) und bildet auch in der Seligpreisung des Priamus den dunklen Hintergrund (148 f.): … *non ille duos videt Atridas / nec fallacem cernit Ulixem* …[49] Hecuba kennt das Ergebnis dieser Verlosung noch nicht (57 f.): … *dominum ecce Priami nuribus et natis legens / sortitur urna* … Im Verlauf des zweiten Aktes erfahren wir, daß die gesamte Beute bereits verteilt ist. Am deutlichsten spricht dies Pyrrhus aus (208 f.): … *iam suum cuncti duces / tulere pretium.* In dieselbe Richtung weist die von Talthybius zitierte Bemerkung Achills (191 f.): … *debitos manibus meis / auferte honores* … Zu den „Preisen“ (*pretia*) und „Ehrengaben“ (*honores*) der Krieger gehören natürlich auch die trojanischen Frauen.[50] Achill ist bei dieser Verteilung leer ausgegangen. Dieser Vorgang ist die Voraussetzung für beide Szenen des zweiten Aktes. Pyrrhus hat offenbar im Anschluß an die Verlosung im Namen seines Vaters Forderungen gestellt, die exakt denen entsprechen, die zeitgleich und unabhängig davon der Geist Achills – nach dem Bericht des Talthybius – selbst artikuliert hat.[51] Ein entscheidender Unterschied besteht jedoch: Pyrrhus muß sich auf Argumente und Drohgebärden gegen Agamemnon verlassen, während Achill die behauptete Macht über das Meer als Druckmittel einsetzen und so gleichsam das gesamte griechische Heer als Geisel nehmen kann. Dieser Aspekt fehlt in der Auseinandersetzung zwischen Pyrrhus und Agamemnon, wie wir noch genauer sehen werden, vollständig. Ihre Diskussion ist bei ihrem Auftritt in vollem Gange.[52] Sie

---

Exposition zusammenfallen; die beiden Funktionen können aber auch als zwei isolierbare Phasen des Textverlaufs aufeinanderfolgen.“

[48] Töchterle (1994, 136) mit Verweis auf Heldmann (1974, 10 f.). Ebenso geht es Wurnig (1982, 114 Anm. 2) darum, im Prolog der *Troas* die „Verquickung von pathetischer Gefühlsdarstellung und expositorischen Sinnelementen“ herauszuarbeiten.

[49] Richtig bemerkt Gärtner (2003, 30): „Die verschiedenen Gesichtspunkte, unter denen der tote Priamus glücklichgepriesen wird, sind ausschließlich Negationen von Bedingungen, durch welche die trojanischen Frauen nach der Einnahme Trojas in ihrer Gefangenschaft betroffen sind …“

[50] Vgl. Verg. Aen. 2,762–767: … *Phoenix et dirus Vlixes / praedam adservabant. … / … pueri et pavidae longo ordine matres stant circum.*

[51] Siehe besonders die Verse 195 f. und 287–290.

[52] Siehe Keulen (2001, 195): „Pyrrhus’ opening line suggests that their conversation has already gone on for a while; in the preceding part, Agamemnon may have countered Pyrrhus’

wird so intensiv geführt, daß die bereits auf der Bühne befindlichen Figuren keine Chance haben, Informationen über die Erscheinung Achills an die Streitenden weiterzugeben. Talthybius und die griechischen Soldaten sind also klüger als die beiden Anführer; sie werden wie die Rezipienten Zeugen einer Diskussion, die von Anfang an ins Leere läuft, weil die Streitenden nicht im Besitz aller Fakten sind.[53] Am klarsten hat Schetter (1972 [1965], 232) die Bedeutung des Prologes für die Exposition der Handlung herausgearbeitet:

> Der von Hecuba gesprochene Prolog des Werkes ist Exposition in mehrfacher Hinsicht. … In dem eindrucksvollen Bericht von der Ermordung des Priamus durch Pyrrhus (44–56) wird das Auftreten einer der wichtigsten Personen des Polyxeneteils vorbereitet. Gegen Ende des Prologs leitet die steigernde Bemerkung *non tamen superis sat est* (56) zur Erwähnung der zum gegenwärtigen Zeitpunkt in der griechischen Heeresversammlung stattfindenden Verlosung der Trojanerinnen über. Mit ihr wird ein Vorgang herausgestellt, der, wie der weitere Handlungsverlauf zeigt, die direkte Ursache der Polyxenehandlung und zugleich den indirekten Anlaß zu der aus dieser sich ergebenden Astyanaxhandlung darstellt.[54]

Daß die zweite Szene des zweiten Aktes ebenfalls, von der ersten unabhängig, vom Prolog her verständlich wird, scheint Schetter (1972 [1965], 235) aber nicht gesehen zu haben: „Pyrrhus hält diesem vor, daß es für die Gewährung *der von Achill verlangten Ehrengabe* [meine Hervorhebung] schon reichlich spät sei, da bereits alle Fürsten die ihrige erhalten hätten (207–209).“[55] Eine genaue Durchsicht des Rededuells zeigt, daß Pyrrhus die Ehrungen für Achill in eigenem Namen einfordert, ohne von der Erscheinung des Vaters oder dem Bericht des Talthybius zu wissen. In der Rede des Pyrrhus finden sich drei Stellen, die über den Initiator der Forderung, Polyxena zu opfern, Auskunft geben:

---

reproach: ‚Why haven't you given my father his reward?', with the simple excuse: ‚I was so happy we finally could set sail, that I had completely forgotten.' “

53 Zum unterschiedlichen Informationsstand einzelner Figuren und des Publikums siehe oben S. 30 f. und 52.

54 Vgl. ebd., S. 234 f.

55 Im Anschluß heißt es dann aber richtig: „Die Verlosung der gefangenen Trojanerinnen wird … als bereits vollzogen vorausgesetzt, und zugleich wird deutlich, daß Achill dabei übergangen wurde. Die Erscheinung des Achill, die ihr folgende Windstille und das Eingreifen des Pyrrhus stellen die Reaktion auf dieses Versäumnis dar.“ Möglicherweise meint Schetter, wenn er von der „von Achill verlangten Ehrengabe“ spricht, eine Forderung, die Achill bereits zu Lebzeiten ausgesprochen hat. Dies geht aber aus seinen Ausführungen nicht eindeutig hervor.

velis licet quod petitur ac properes dare,
sero es daturus … (207 f.)

debes Achilli, merita si digne aestimas,
et si ex Mycenis virginem atque Argis petat. (244 f.)

… solita iam et facta expeto. (249)

Eindeutig ist das *expeto* in 249, während *petitur* in 207 unbestimmt bleibt. Auf den ersten Blick scheinen die Verse 244 f. vorauszusetzen, daß Achill selbst der Fordernde ist. Eine andere Deutung ist aber ebenso möglich: Dem gedachten Fall („wenn er fordern sollte") kann ein „jetzt fordert er aber (nur) eine Tochter des Priamus" ebensogut entsprechen wie ein „jetzt fordere ich (in seinem Namen) aber nur eine Tochter des Priamus".[56] Agamemnon kommt ebenfalls dreimal auf den Initiator der Forderung zu sprechen:

quid caede dira nobiles clari ducis
aspergis umbras? (255 f.)

regia ut virgo occidat
tumuloque donum detur et cineres riget
et facinus atrox caedis ut thalamos vocent,
non patiar. (287–290)

detrahe invidiam tuo
odiumque patri, quem coli poena iubes. (299 f.)

Die zweite Stelle ist allgemein formuliert. Die dritte Person Plural (*vocent*) bezieht sich wohl auf eine Gruppe um Pyrrhus. Dieser wird zweimal ausdrücklich als Initiator benannt. Agamemnon wirft Pyrrhus vor, er entehre seinen Vater durch die Forderung, Polyxena zu opfern. Dieser Vorwurf ist nur sinnvoll, wenn Agamemnon noch nicht weiß, daß Achill selbst die Opferung Polyxenas gefordert hat. Von einer Forderung Achills ist in der gesamten Diskussion nur an einer einzigen Stelle die Rede, und hier handelt es sich, wie wir gesehen haben, um einen hypothetischen Fall (244 f.). Eine weitere Beobachtung: Zweimal versucht Pyrrhus wie eingangs Talthybius eine Beziehung zwischen der jetzigen Situation und Aulis herzustellen (246–249;

[56] Meiner Ansicht nach ist statt *petat* an dieser Stelle *petam* zu lesen. Die erste Person paßt besser zum aggressiven Charakter des Pyrrhus. Dieser Eingriff in die Überlieferung ist aber für das hier vorgetragene Argument nicht notwendig. Möglich wäre auch die Annahme, daß Pyrrhus sich hier auf eine Forderung bezieht, die Achill bereits zu Lebzeiten ausgesprochen hat. In diesem Fall würde man aber wohl ein Vergangenheitstempus erwarten (‚wenn er eine Jungfrau aus Mycenae oder Argos gefordert hätte'). Außerdem würde auch in diesem Fall der Vorwurf Agamemnons, daß Pyrrhus das Andenken seines Vaters entehre (299 f.), ins Leere laufen.

330). Die Weigerung Agamemnons sei unverständlich, da er bereits einmal ein Menschenopfer zugelassen habe. Nur an der zweiten Stelle geht Agamemnon auf diesen Vorwurf ein (331 f.):

> PY. iamne immolari virgines credis nefas?
> AG. praeferre patriam liberis regem decet.

Agamemnon kann sich so nur verteidigen, wenn es bei der Opferung Polyxenas für ihn eben nicht um das „Vaterland", sondern ausschließlich um die Ehrung eines einzelnen Kriegers geht. Die Drohung Achills richtete sich aber gegen das gesamte griechische Heer. Es geht also wie in Aulis auch bei der Abfahrt von Troja um die Belange der *patria*. Schetter (1972 [1965], 240 f.) bemerkt zu dieser Stelle: „Agamemnons Antwort *praeferre patriam liberis regem decet* (332) klingt wie ein Rechtfertigungsversuch der ungeheuren Tat, aus der er jedoch offensichtlich für die Gegenwart keine Konsequenzen zu ziehen gedenkt." Agamemnon muß keine Konsequenzen ziehen, weil die beiden Fälle für ihn eben nicht vergleichbar sind. Es fehlen ihm die Informationen, die der Chor der Griechen und die Rezipienten bereits besitzen.

Das Aulis-Paradigma, dessen Gültigkeit Agamemnon in der Auseinandersetzung mit Pyrrhus ausdrücklich zurückweist, spielt am Ende des zweiten Aktes erneut eine wichtige Rolle. Weil Agamemnon Pyrrhus mit Argumenten nicht überzeugen kann und auf eine gewaltsame Durchsetzung seines Willens bewußt verzichtet (*compescere equidem verba … / poteram*: 349 f.), überläßt er die Entscheidung dem Seher Calchas (*potius interpres deum / Calchas vocetur: fata si poscent, dabo*: 351 f.).[57] Calchas, über dessen Auftritt noch zu sprechen sein wird, antwortet nicht oder genauer gesagt nicht nur auf die Frage, die Agamemnon ihm stellt (353–367):

> AG. tu, qui Pelasgae vincla solvisti rati
> morasque bellis, …
> cuius ingenti mihi
> mercede constant ora: quid iubeat deus
> effare, Calchas, nosque consilio rege.
> CA. dant fata Danais quo solent pretio viam:
> mactanda virgo est Thessali busto ducis;
> … non tamen nostras tenet
> haec una puppes causa: nobilior tuo,
> Polyxene, cruore debetur cruor.
> quem fata quaerunt, turre de summa cadat
> Priami nepos Hectoreus et letum oppetat.
> tum mille velis impleat classis freta.

[57] Vgl. dazu ausführlich unten S. 146–149.

Aus dem Diskussionsverlauf geht klar hervor: Die Frage Agamemnons bezieht sich allein darauf, ob die Götter (358) bzw. die *fata* (352) wollen, daß Polyxena zu Ehren Achills geopfert werde. Agamemnon weiß nicht, daß die Nichtopferung Polyxenas eine Verzögerung oder Gefährdung der Heimreise bedeuten könnte, während Calchas genau diese Verbindung sofort herstellt (*dant fata Danais quo solent pretio viam* ...: 360; *non tamen nostras tenet / haec una puppes causa*: 365f.).[58] Die beschränkte Perspektive des Oberbefehlshabers wird noch dadurch unterstrichen, daß er Calchas in seiner langen Anrede an dessen Rolle in Aulis erinnert (*qui Pelasgae vincla solvisti rati / morasque bellis*), ohne zu diesem Zeitpunkt wissen zu können, daß sich genau diese Situation wiederholen wird. Ein klassischer Fall dramatischer Ironie. Die Antwort des Calchas zielt über die Frage Agamemnons hinaus auf die eingangs vom Chor der Griechen gestellte Frage (166f.): *quae causa ratibus faciat et Danais moram, / effare, reduces quis deus claudat vias*. Die Formulierung *dant fata ... viam* (360) knüpft an *quis deus claudat vias* (167) an, das *non ... una puppes causa* (365f.) nimmt *quae causa ratibus* ... (166) auf. Das Motiv der *mora*, das Talthybius am Beginn des zweiten Aktes einführt, wird von Calchas am Ende des Aktes aufgegriffen. Im Mittelteil spielt es, wie wir gesehen haben, keine Rolle.

Rekapitulieren wir noch einmal die Vorgänge, die den ersten beiden Akten zugrunde liegen: Kurz vor der geplanten Abreise von Troja[59] werden in der Versammlung der griechischen Anführer die kriegsgefangenen trojanischen Frauen verlost. Auf dieses für das Verständnis des zweiten Aktes zentrale Ereignis verweist Hecuba am Ende ihrer Rede (*sortitur urna*: 58), ohne selbst das Ergebnis der Verlosung zu kennen (56–62).[60] Während die Anführer die Frauen unter sich aufteilen, schleppen die Soldaten die letzten Beutestücke auf die Schiffe. Hecuba gibt nur eine unpräzise absolute Zeitbestimmung.[61] Der Tag ist offenbar bereits angebrochen (19–21):

---

[58] Zu Unrecht spricht Kugelmeier (2007, 93) in Bezug auf Agamemnon von dem „Zwiespalt zwischen der Notwendigkeit, als Oberkommandierender das Absegeln der Flotte zu ermöglichen, und seiner Abscheu vor weiterem Blutvergießen".

[59] Vgl. die Worte des Pyrrhus (203f.): *cum laeta pelago vela rediturus dares, / excidit Achilles*.

[60] Ebenfalls erst ganz am Ende des Prologes und noch sehr viel knapper wird im *Oedipus* die für den Fortgang der Handlung im zweiten Akt wichtige Reise Creos zum Orakel nach Delphi mehr angedeutet als eingeführt (108f.). Dazu bemerkt Müller (1953, 452): „Es gehört zur Besonderheit der Dramaturgie Senecas, daß solche Fakten nicht in exponierender Vorbereitung vorausgeschickt, sondern erst inmitten der psychischen Entwicklung dann, wenn der Fortschritt der Handlung es unumgänglich macht, erwähnt, und zwar mit der kürzest möglichen Formulierung angedeutet werden."

[61] Vgl. Marek (1909, 31f.)

diripitur ardens Troia, nec caelum patet
undante fumo: nube ceu densa obsitus
ater favilla squalet Iliaca *dies*.

Bei der Verlosung geht der tote Achill leer aus (*iam suum cuncti duces / tulere pretium*: 208 f.). Dies ist die Voraussetzung für den Auftritt des Talthybius, der vom Erscheinen des zornigen Achill berichtet. Diese Epiphanie soll bei Tagesanbruch stattgefunden haben. Das ist die erste eindeutige absolute Zeitangabe in der *Troas* (170–170bis):

summa iam Titan iuga
stringebat ortu, vicerat noctem dies …

Die Versammlung der Anführer dürfte also sehr früh – noch vor Tagesanbruch – begonnen haben. Zeitgleich mit der von Talthybius geschilderten Epiphanie beginnt im Lager der Griechen die Auseinandersetzung zwischen Pyrrhus und Agamemnon, die ebenfalls die abgeschlossene Verlosung zur Voraussetzung hat. Versammlung und Streit ereignen sich im außerszenischen Raum, während Hecuba den Prolog spricht und im Anschluß gemeinsam mit dem Chor den Kommos singt. Strenggenommen könnte freilich auch der gesamte zweite Akt zeitgleich mit dem ersten Akt sein oder sogar vor diesem spielen.[62] Die Rezipienten werden aber aus dem Nacheinander der durch den Ortwechsel deutlich voneinander getrennten Akte auf eine zeitliche Sukzession schließen und sind berechtigt dies zu tun, da einer solchen Auffassung, wie wir gesehen haben, nichts im Wege steht.[63] Hier gilt, was Link (1977, 63) grundsätzlich für dramatische Texte feststellt:

> Durch das Nacheinander in der Darstellung werden die verschiedenen Zeitansätze normalerweise auch als zeitliche Folge rezipiert, wenn nicht ausdrücklich Zeitangaben oder die Logik der Handlungsfolge auf ihre Simultanität verweisen.

Wir verlassen Hecuba und die Trojanerinnen in dem Augenblick, in dem die Handlung im griechischen Lager eine entscheidende Wendung nimmt. Daß die zweite Szene des zweiten Aktes zeitlich auf die erste folgt, geht daraus hervor, daß (zumindest) der Chor der Griechen weiterhin präsent ist, während Pyrrhus und Agamemnon – sie kommen vielleicht aus dem Zelt des letzteren – unangekündigt auftreten.

---

62 Siehe Schmidt (2004b, 343; zitiert oben S. 134 f. Anm. 43).

63 Ebenso könnte die erste Szene des dritten Aktes – Andromacha sucht, beunruhigt durch die Traumerscheinung Hectors, ein Versteck für Astyanax – zeitgleich mit dem zweiten Akt sein. Zwingend setzt erst der Auftritt des Odysseus den zweiten Akt voraus.

Calchas

Beschlossen wird der Akt durch einen Auftritt, der gerade weil er angekündigt wird, noch überraschender wirkt als das plötzliche Erscheinen der streitenden Anführer. Kaum gerufen, ist der Seher Calchas schon zur Stelle, folgt doch im Text unmittelbar auf den Befehl Agamemnons (*vocetur*: 352) bereits die Anrede (*tu, qui …*: 353): „Die Zeit, welche die Diener brauchen, um das Zelt des Sehers aufzusuchen und ihn zum König zu führen, ist einfach übersprungen.“[64] Zwierlein sieht hierin ein Indiz für die „Bühnenfremdheit“ des Stückes: Die Pause, die auf der Bühne gemacht werden müßte, würde dem Publikum im Fall einer Rezitation nicht auffallen.[65] Allerdings weiß Seneca sonst sehr wohl, wie ein Bühnendichter Auftritte vorbereiten muß. Im *Oedipus* schickt der König nach dem Hirten, der ihn einst als Kind, statt ihn auszusetzen, an den korinthischen Kollegen weitergegeben hat. Die Zeit bis zu seinem Erscheinen überbrücken 14 Verse.[66] Die Anwesenheit des Hirten in Theben wird dabei sorgfältig durch den Hinweis motiviert, daß alle Herden sich wegen der zahlreichen Opfer in der Stadt befinden. Da der Gesuchte das Amt des Oberhirten innehat, ist er zudem „rascher auffindbar“[67] (822–824):

> ad sacra et aras omne compulsum pecus
> duces sequuntur: ite, propere accersite,
> famuli, penes quem summa consistit gregum.

Warum verzichtet Seneca auf eine entsprechende Vorbereitung des Calchas-Auftritts? Offenbar war es ihm wichtig, an dieser Stelle das Tempo

---

[64] Zwierlein (1966, 28). Vgl. Friedrich (1933, 102) und Kugelmeier (2007, 172–175). Obwohl häufiger außerszenische Zeit eingespart wird, ist das Raffen szenisch präsentierter Zeit – Pütz (^{2}1977) spricht von „Beschleunigung“ – im Bühnendrama nicht so selten, wie Zwierlein (1966) und Kugelmeier (2007, 173 f.) anzunehmen scheinen. Der Auftritt des Calchas wäre aber in der Tat ein extremes Beispiel. Vgl. oben S. 28 und 58 f.

[65] Die Zeit zwischen Befehl und Auftritt könnte durch Aktivitäten auf der Bühne ausgefüllt werden. Dies ist die Lösung von Sutton (1986,28) und Schmidt (2004a, 340): „… der Regisseur erkennt, dass der angebliche Zeitsprung nur in einem episch aufgefassten Text vorliegt bzw. dass der Zeitsprung im Skript Hinweis auf eine dramatisch auszufüllende Zeit ist.“ Ebenso ders. (2013, 538). Allerdings sind die Möglichkeiten, die entstehende Pause durch Bühnenhandlung (unruhiges Warten Agamemnons o. ä.) überzeugend auszufüllen, in diesem Fall wohl sehr begrenzt. Die Vermeidung solcher Verzögerungen ist eine Forderung der οἰκονομία. Siehe Nünlist (2011, 33): „Given that the notion of a poet who avoids ‚delays‘ (διατριβή) is particularly frequent in dramatic scholia …, one may perhaps conclude that this type of ‚economy‘ was considered typical of drama in particular.“

[66] Siehe Müller (1953, 457) und Töchterle (1994, 543 f. zu 822 ff.).

[67] Töchterle (1994, 544 zu 822 ff.).

nicht zu verlangsamen. Um eine Pause nach dem Befehl Agamemnons zu vermeiden, könnte Calchas zeitgleich ungerufen auftreten. Diese Lösung hat Stroh in seiner Münchener Inszenierung der *Troas* verwirklicht. Diener bzw. Soldaten gehen auf den Befehl Agamemnons hin ab, um Calchas herbeizuholen. Gleichzeitig erscheint dieser von selbst auf der anderen Seite der Bühne.[68] Plötzliche Auftritte, die den Zufall strapazieren, finden sich auch sonst im antiken Drama. In den *Trachinierinnen* des Sophokles erscheint Hyllos genau in dem Augenblick, in dem die Amme Deianeira den Vorschlag macht, einen ihrer Söhne Herakles suchen zu lassen (ἐγγὺς δ᾽ ὅδ᾽ αὐτὸς ἀρτίπους θρῴσκει δόμοις ...: 58). Das Scholion erklärt ἀρτίπους als ἀρτίως καὶ ἡρμοσμένως τῷ καιρῷ. Ebenso zufällig kommt später Lichas im passenden Augenblick aus dem Haus, um von Deianeira befragt werden zu können (... ὅδ᾽ ἀνὴρ οὐκ ἐμῶν ὑπ᾽ ἀγγέλων / ἀλλ᾽ αὐτόκλητος ἐκ δόμων πορεύεται: 391 f.).[69] In Senecas *Oedipus* ist der Seher Tiresias gerade rechtzeitig (*in tempore ipso*: 288)[70] zur Stelle, um dem König Auskunft zu geben. Allerdings wird in den angeführten Beispielen die Zufälligkeit des simultanen Auftritts ausdrücklich thematisiert, was in der *Troas* nicht der Fall ist.

Eine Tempoverlangsamung kann auch durch *den Verzicht auf einen neuen Auftritt* vermieden werden. Das *vocetur* setzt nämlich nicht zwangsläufig voraus, daß Calchas zu diesem Zeitpunkt nicht auf der Bühne ist.[71] *Der Befehl ist aus einer beschränkten Figurenperspektive gesprochen*: Der König könnte den bereits anwesenden Seher auch einfach *übersehen* haben. Seine Unaufmerksamkeit ließe sich leicht aus der Tatsache erklären, daß er durch die hitzig geführte Diskussion abgelenkt war. Es wurde ja bereits betont, daß Pyrrhus und Agamemnon bei ihrem Auftritt keine Notiz von den auf der Bühne anwesenden Figuren nehmen. Bei dieser Lösung wird der Befehl zwar gegeben, seine Ausführung erweist sich aber im selben Augenblick als unnötig, weil Agamemnon erkennt, daß Calchas Zeuge seines Streites mit

---

[68] Stroh in Stroh und Breitenberger (1994, 257). Ähnlich bereits Braginton (1933, 7): „He enters opportunely just as Agamemnon has consented to summon him for consultation."

[69] In *King Lear* erscheint Edgar gerade in dem Augenblick, in dem sein böser Stiefbruder Edmund ihn aufsuchen will (1.2): „Edgar – and pat he comes like the catastrophe of the old comedy." Pütz (^{2}1977, 28) bemerkt: „Dramatiker, die ihr Werkzeug besonders virtuos handhaben, spielen gern mit der unwahrscheinlichen Koinzidenz."

[70] *In tempore ipso* erscheint auch Lichas (Herc. Oet. 567).

[71] So etwa Keulen (2001, 259 zu 353): „... from *uocetur*, I rather gather that Agamemnon orders one of his soldiers to bring the seer onstage." Ebenso Kugelmeier (2007, 173).

Pyrhus war.[72] Die lange Anrede des Königs (353–358a = 5½ Verse) verschafft dem Darsteller des Calchas die Zeit, den Weg vom Bühnenhintergrund zur Bühnenmitte zurückzulegen. Der Seher könnte gemeinsam mit Agamemnon und Pyrrhus aufgetreten[73] oder von Aktbeginn an zugegen gewesen sein. Es lassen sich weitere Indizien anführen, die darauf hindeuten, daß Calchas nicht erst im Anschluß an den Befehl Agamemnons auftritt: Agamemnon formuliert seine Frage so allgemein, daß Calchas sie eigentlich nur beantworten kann, wenn er bereits weiß, worum gestritten wird (358 f.): *quid iubeat deus / effare, Calchas, nosque consilio rege*. Man könnte einwenden, daß der Seher natürlich schon zuvor im Off Kenntnis von dem Streit erlangt haben kann.[74] Dies wird allerdings an keiner Stelle im Text angedeutet. Erhellend ist ein Vergleich mit dem plötzlichen Auftritt des Tiresias im *Oedipus* (288–292):

> Cr. in tempore ipso sorte Phoebea excitus
> Tiresia tremulo tardus accelerat genu
> comesque Manto luce viduatum trahens.
> Oe. sacrate divis, proximum Phoebo caput,
> responsa solve; fare, quem poenae petant.

Hier wird ausdrücklich darauf hingewiesen, daß Tiresias bereits von dem Orakel weiß, das Creo aus Delphi mitgebracht hat (*sorte Phoebea excitus*). Dieses Vorwissen des Sehers voraussetzend, formuliert Oedipus eine präzise Frage: *fare, quem poenae petant*. Die unspezifische Fragestellung in der *Troas* setzt eigentlich voraus, daß Agamemnon inzwischen erkannt hat, daß Calchas Zeuge seines gesamten Streites mit Pyrrhus war und daher weiß, worauf seine Frage sich bezieht.

Gerade diese Offenheit der Formulierung erleichtert es Calchas dann, eine Antwort zu geben, die weit über das, was Agamemnon eigentlich wissen will, hinausgeht: Er antwortet, wie wir bereits gesehen haben,[75] auf die

---

72 Zu Recht betont Schmidt (2013, 530): „Prospective figure directions are mostly commands, requests, or declarations of intent. Yet this is only true for those cases where the command is evidently obeyed … In cases where only the subsequent text clarifies whether the command etc. has been executed or not, it is the combination of the order etc. and the action that make up the complete figure direction."

73 So Steidle (1972 [1941], 225 Anm. 49): „Calchas wird sich wohl im Gefolge Agamemnos befinden; man denke an die die römischen Beamten begleitenden Haruspices."

74 Wie neu auftretende Figuren zu dem Wissen gelangt sind, das sie mitbringen, muß vom Dramatiker nicht immer im einzelnen geklärt werden: So ist etwa Theseus nach seiner Rückkehr im fünften Akt des *Hercules furens* darüber informiert, daß Hercules seine Kinder getötet hat (siehe oben S. 115 Anm. 125).

75 Siehe oben S. 139 f.

Frage, die der Chor der Griechen noch vor dem Auftritt von Pyrrhus und Agamemnon gestellt hat. Und er tut dies nicht nur sinngemäß, sondern mit Formulierungen, die unüberhörbar an das Gespräch anknüpfen, das Talthybius mit dem Chor geführt hat. Dies legt nahe, daß Calchas bereits in der ersten Szene des zweiten Aktes zugegen war. Allerdings bezieht er sich mit keinem Wort auf die Erscheinung Achills. Wir werden auf dieses Problem zurückkommen.[76]

Was gewinnt Seneca durch diese Handlungsführung abgesehen davon, daß keine dramatisch bedeutungslose Pause eintritt? Die Rolle des Calchas wird durch seine lange stumme Bühnenpräsenz aufgewertet. Neben den Streit zwischen Pyrrhus und Agamemnon tritt, wie im folgenden gezeigt werden soll, eine weitere Auseinandersetzung: die Konkurrenz zwischen König und Seher um die Entscheidungshoheit. Daß die Beziehungen zwischen beiden nicht ganz spannungsfrei sind, wird am Ende der langen Anrede Agamemnons zumindest angedeutet (337 f.): *cuius ingenti mihi / mercede constant ora*. Hier wird wohl nicht nur auf die von Calchas befohlene Opferung der Iphigenie (Eur. Iph. A. 87, 528; Iph. T. 15–24) verwiesen. Ebenso katastrophale Folgen hatte für den Oberbefehlshaber der Griechen letztlich der Seherspruch, von dem das erste Buch der *Ilias* berichtet. Die Rezipienten dürften sich an die zornigen Worte erinnern, mit denen Agamemnon dort die Forderung des Calchas, die Tochter des Apollonpriesters Chryses zurückzugeben, beantwortet hat. Der König wirft dem Seher vor, eine besondere Freude daran zu haben, ihm das zu prophezeien, was er nicht hören will (1,105–108):

> Κάλχαντα πρώτιστα κάκ' ὀσσόμενος προσέειπε·
> „μάντι κακῶν οὐ πώ ποτέ μοι τὸ κρήγυον εἶπας·
> αἰεί τοι τὰ κάκ' ἐστὶ φίλα φρεσὶ μαντεύεσθαι,
> ἐσθλὸν δ' οὔτέ τί πω εἶπας ἔπος οὔτ' ἐτέλεσσας.“[77]

Hinzu kommt, daß Calchas selbst es für nötig hielt, Achill vor seiner Auskunft um Schutz vor dem akuten Zorn sowie vor einer eventuellen späteren Rache des Königs zu bitten (1,78–83):

---

[76] Siehe unten S. 151.

[77] Siehe zu dieser Stelle Sandywell (1996, 135): „… the interpretation of oracles, dreams, and natural phenomena offered by Greek seers and ‚prophets' was fundamentally defeasible and as such subject to criticism and counterinterpretation. … Agamemnon's response to Calchas' interpretive diagnosis is a good example of the emergence of contestation and critical debate in Archaic Greece. From Agamemnon's standpoint, Calchas is a false prophet ….“ Noch deutlicher wird Achill bei Euripides (Eur. Iph. A. 955–958): πικροὺς δὲ προχύτας χέρνιβάς τ' ἐνάρξεται / Κάλχας ὁ μάντις. τίς δὲ μάντις ἔστ' ἀνήρ, / ὃς ὀλίγ' ἀληθῆ, πολλὰ δὲ ψευδῆ λέγει / τυχών, ὅταν δὲ μὴ τύχῃ διοίχεται;

ἦ γὰρ ὀΐομαι ἄνδρα χολωσέμεν, ὃς μέγα πάντων
Ἀργείων κρατέει καί οἱ πείθονται Ἀχαιοί·
κρείσσων γὰρ βασιλεὺς ὅτε χώσεται ἀνδρὶ χέρηϊ·
εἴ περ γάρ τε χόλον γε καὶ αὐτῆμαρ καταπέψῃ,
ἀλλά τε καὶ μετόπισθεν ἔχει κότον, ὄφρα τελέσσῃ,
ἐν στήθεσσιν ἑοῖσι· σὺ δὲ φράσαι εἴ με σαώσεις.[78]

Eine wichtige Rolle spielt das persönliche Verhältnis zwischen Seher und Oberbefehlshaber auch in den Suasorien, die sich mit der Frage beschäftigen, ob Agamemnon seine Tochter Iphigenie töten solle oder nicht (Sen. suas. 3.pr: *Deliberat Agamemnon an Iphigeniam immolet negante Calchante aliter navigari fas esse*). So bezweifelt der Rhetor Pompeius Silo grundsätzlich, daß Calchas durch Vogelschau die Zukunft vorhersagen könne. Entweder täuscht sich also der Seher selbst oder er ist ein Betrüger (Sen. suas. 3,4):

> Silo Pompeius ... auguriis negavit credendum: quare ergo, si nescit Calchas, adfirmat? primum [et] scire se putat – hic communem locum dixit in omnes qui hanc adfectarent scientiam –; deinde *irascitur tibi, invitus militat, quaerit sibi tam magno testimonio apud omnes gentes fidem*.

Als mögliche Motive (*colores*)[79] für den Betrug werden sein Haß auf Agamemnon, seine Kriegsunlust und sein professioneller Ehrgeiz genannt.[80] Vor diesem Hintergrund ist es erklärungsbedürftig, daß Agamemnon den Entschluß faßt, gerade Calchas die Entscheidung zu überlassen.[81] Dieser Entschluß hat dieselben Wurzeln wie sein Widerstand gegen die von Pyrrhus vorgeschlagene Ehrung Achills.[82] Die Aufklärung dieses Zusammenhangs

---

[78] Vgl. Serv. zu Verg. Aen. 12,830: ... *Homerus inducit Calchantem dicentem de Agamemnone: regum irae ita se habent, ut, etiam si ad praesens indulgere videantur, stimulos iracundiae ad futurum reservent.*

[79] Wer in der Rhetorikschule eine Übungsrede hält, bekommt eine grobe Fallskizze vorgelegt. Aufgabe des Redners ist es nun u. a., die Motive und Intentionen (*colores*) der handelnden Personen so zu entwickeln, daß ihr Verhalten in der Verteidigung in günstigem bzw. in der Anklage in ungünstigem Licht erscheint. In derselben Bedeutung verwendet noch Shakespeare das Wort *colour* (*Antony and Cleopatra* 1.3): „Nay, pray you, seek no colour for your going, / But bid farewell, and go ..."

[80] Sinon fällt es im zweiten Buch der *Aeneis* leicht, mit einem negativen Calchas-Bild bei den Trojanern Glauben zu finden (*Calchante ministro*: 100). Siehe dazu Austin (1964, 65 z. St.).

[81] Mit guten Gründen hat besonders Fischer (2008, 216–220) Zweifel an der Verläßlichkeit des Sehers angemeldet. Fischer verweist auf die politische Instrumentalisierung der Divination in Rom. Die Motivation des Calchas muß aber nicht oder nicht ausschließlich „politisch" (so Fischer 2008, 217) sein. Auch persönliche Ressentiments gegen Agamemnon können eine Rolle spielen.

[82] Einen knappen Überblick über die sehr unterschiedliche Bewertung Agamemnons in der Forschung gibt Kugelmeier (2007, 94 Anm. 254).

ist für das Verständnis des zweiten Aktes und der entscheidenden Rolle, die Calchas in diesem spielt, von grundlegender Bedeutung. Das Exemplum „Troja“, das Hecuba am Anfang des Stückes beschwört, hat seine Wirkung auf Agamemnon nicht verfehlt. Er hat seine Lektion gelernt (263–266):

> magna momento obrui
> vincendo didici. Troia nos tumidos facit
> nimium ac feroces? stamus hoc Danai loco,
> unde illa cecidit.

Seinem früheren Stolz (*fateor, aliquando impotens / regno ac superbus altius memet tuli*: 206 f.) hat er abgeschworen und favorisiert nun Milde und Zurückhaltung. Agamemnon hat erkannt, daß er Verantwortung nicht nur für die eigenen Taten, sondern auch für die Taten seiner Untergebenen übernehmen muß (*in me culpa cunctorum redit: / qui non vetat peccare, cum possit, iubet*: 290 f.). Natürlich spielt bei diesen Überlegungen der Wunsch eine Rolle, durch die Berücksichtigung des Troja-Exemplums mögliche Gefahren für sich selbst im letzten Augenblick noch abzuwenden. Das über die Zukunft Agamemnons informierte Publikum kann die dramatische Ironie in seinen Worten kaum überhören (*tu me superbum, Priame? tu timidum facis. / … non omnibus Fortuna tam lenta imminet*: 270–275). Tatsächlich wird seine Ermordung nicht zehn Jahre auf sich warten lassen. Diese persönlichen Motive sollten nun aber nicht dazu führen, die Aufrichtigkeit Agamemnons grundsätzlich in Zweifel zu ziehen und in ihm nichts als einen opportunistischen Egoisten zu sehen.[83] Der Fehler Agamemnons besteht nicht in seiner Unaufrichtigkeit, sondern in der Unfähigkeit, das, was er als richtig erkannt hat, konsequent durchzusetzen. Dies hat sich bereits bei der Plünderung Trojas gezeigt, die er gerne verhindert hätte (276–281):

> equidem fatebor (pace dixisse hoc tua,
> Argiva tellus, liceat) affligi Phrygas
> vincique volui: ruere et aequari solo
> utinam arcuissem; sed regi frenis nequit
> et ira et ardens ensis et victoria
> commissa nocti.[84]

[83] Siehe etwa Vielberg (1994, 323): „Der aufgeklärte Egoist hat sich im Netz der eigenen Argumentation gefangen.“ Dagegen betont Gärtner (2003, 22 f.), Agamemnon vertrete eine „philosophisch wohlfundierte Position“.

[84] Agamemnon sucht hier die angeblich unvermeidlichen Gewaltexzesse bei der Eroberung ganz ähnlich zu verteidigen wie der (tatsächlich durch und durch egoistische) Tyrann Lycus im *Hercules furens* (403–405): *arma non servant modum; / nec temperari facile nec reprimi potest / stricti ensis ira; bella delectat cruor*. Vgl. Milton, PL 4,393 f.: „So spake the fiend, and with necessity, / The tyrant’s plea, excused his devilish deeds.“

Das Besondere an der Situation Agamemnons ist, daß dieser Mangel an Durchsetzungsfähigkeit ebenfalls eine Folge seiner neu gewonnenen Einsicht ist: Nachdem er sein früheres selbstherrliches Verhalten als problematisch erkannt hat, möchte er es nun *allen* Recht machen, den Unterworfenen ebenso wie den Untergebenen.[85] Dies zeigt sich exemplarisch in seinem Streit mit Pyrrhus: Er ist entschlossen, Polyxena zu schonen, und möchte es zugleich vermeiden, dem Sohn Achills seine Entscheidung aufzuzwingen. Dies hat bereits Schetter (1972 [1965], 239 f.) richtig erkannt:

> Dieser gewandelte Agamemnon kann und darf auf keinen Fall als der rücksichtslose Willkürherrscher von einst erscheinen, als den Pyrrhus ihn darstellt, und gerade dadurch, daß Pyrrhus diesen Eindruck mit allen Mitteln zu erwecken sucht, provoziert er zwangsläufig das Einlenken jenes Agamemnon, der sich von vornherein auf die Position der Mäßigung und Selbstverteidigung festgelegt hatte.[86]

In diesem moralischen Dilemma drängt sich Agamemnon eine auf den ersten Blick elegante Lösung auf, eine Lösung, die ihm die Möglichkeit zu bieten scheint, das Leben der Priamustochter zu retten *und* als Anführer aufzutreten, der seine Gefolgsleute respektiert und die eigenen Auffassungen nicht rücksichtslos durchsetzt: Calchas soll die Entscheidung treffen. Aus zwei Gründen muß dieser Ausweg Agamemnon attraktiv erscheinen: (a) Wie wir gesehen haben, weiß er nichts von der Drohung des toten Achill, die sich gegen das gesamte Heer richtet. Für ihn geht es einzig und allein um die persönliche Forderung des Pyrrhus. Die Wahrscheinlichkeit, daß die aus privatem Ehrgeiz erstrebte Opferung von den Göttern bzw. von Calchas als ihrem Sprachrohr (*interpres deum*: 351) abgelehnt wird, muß er als sehr hoch

---

85 Richtig vergleicht Gärtner (2003, 22 f.) Agamemnon mit Thyestes (vgl. oben S. 61 Anm. 151), leugnet aber zu Unrecht, daß beide letztlich zu schwach sind, um für das, was sie als richtig erkannt haben, auch konsequent einzutreten. Sie geben die Entscheidung ab – Thyestes an seine Kinder (*ego vos sequor, non duco*: 489) und Agamemnon an den Seher. Wenn Gärtner seine Rechtfertigung Agamemnons mit dem Hinweis begründet, daß „der durch Calchas bekundete Götterwille … gerade die Voraussetzung von Agamemnons Leitsatz, das *vetare posse* [vgl. Tro. 290 f., Anm. A.H.]," aufhebe, so übersieht er, daß der entscheidende Augenblick der Schwäche vor dem ‚Eingreifen des Schicksals' liegt: nämlich in dem Entschluß, die Entscheidung der Frage an Calchas zu delegieren.

86 Stroh in Stroh und Breitenberger (1994, 256) führt das plötzliche Einlenken Agamemnons auf eine gewaltsame Drohung des Pyrrhus mit gezücktem Schwert zurück (vgl. Tro. 347 f.). Die Parallele zum ersten Buch der *Ilias* (188–192) liegt auf der Hand: Die Annahme, daß Pyrrhus das Schwert, das Achill in der Scheide läßt, wirklich zieht, ist ansprechend. Allerdings dürfte der Sohn Achills, dessen Kriegsruhm sich auf die Ermordung des altersschwachen Priamus beschränkt (310–313), kaum das Schreckpotential seines Vaters haben. Außerdem ist von der Präsenz einer Leibwache Agamemnons auszugehen.

einschätzen. (b) Agamemnon hat übersehen, daß sein persönlicher Feind Calchas Zeuge der gesamten Auseinandersetzung war: *eine kleine Unachtsamkeit mit fatalen Konsequenzen.* Im Streit mit Pyrrhus hat der König seine tiefsten Ängste ausgesprochen, seine Rede hat, wie Schetter (1972 [1965], 237) bemerkt, „Enthüllungscharakter" (vgl. *fateor*: 266; *fatebor*: 276). Diese brisanten Informationen, die Agamemnon ohne den von Pyrrhus ausgeübten Druck wohl nicht so leicht preisgegeben hätte, konnte Calchas *nur durch seine unerkannte Präsenz auf der Bühne* erhalten. Jetzt weiß er, wie er den König vernichtend treffen kann: Agamemnon hat die Verantwortung für die Verbrechen aller Griechen übernommen (*in me culpa cunctorum redit*: 290). Jetzt bürdet ihm der Seher nicht nur den bereits vom Schatten Achills geforderten Mord an Polyxena, sondern zusätzlich noch den an Astyanax auf. Nach der neuen Erkenntnis Agamemnons – *violenta nemo imperia continuit diu* (258) – muß gerade dieser Gewaltexzeß sein Schicksal besiegeln. Ja, Agamemnon dürfte bereits in dem Augenblick, in dem er den triumphierend aus dem Bühnenhintergrund hervortretenden *μάντις κακῶν* erblickt, ahnen, daß sein Versuch, den Auswirkungen seines früheren Handelns zu entkommen, gescheitert ist – ein Moment außerordentlicher Dramatik, auf den der Akt hinkomponiert ist.[87] Erst vor diesem Hintergrund bekommt das *cuius ingenti mihi / mercede constant ora* der Anrede (358 f.) seine ganze Bitterkeit.

Fantham (1982, 260) hat Seneca kritisiert, weil er die Tötung des Astyanax, die Calchas ohne genauere Erklärungen zusätzlich fordert, nicht ausreichend motiviert habe.[88] Eine solche Motivierung ergibt sich, wenn man den Seher eben nicht oder nicht nur als Sprachrohr der Götter,[89] sondern als persönlich in die Ereignisse verstrickte Figur auffaßt. Fantham (1982, 261), die sich wohl bewußt ist, daß die Frage nach der Glaubwürdigkeit des Calchas gerade in der zeitgenössischen Deklamation gestellt wurde, bemerkt:

---

[87] Vgl. Schetter (1972 [1965], 241): „Jetzt drängt sich ihm mit unwiderstehlicher Gewalt die Erinnerung an den ungeheuren Preis auf, den er damals für die Weisung des Sehers zahlen mußte (357 f.). Die Auskunft des Calchas ist denn auch die Bestätigung dessen, was Agamemnon mit Grauen auf sich zukommen sieht (360 f.) …"

[88] „No reason is given for the demand made by fate, but the form of death is specified. It is a fault of dramatic construction that this demand comes without motivation." Ebenso Kugelmeier (2007, 174), der darüber hinaus eine Reaktion der Anwesenden vermißt.

[89] Siehe etwa Schetter (1972 [1965], 238 f.). Ebenso Gärtner (2003, 23) und Boyle (2006, 206: „spokesman of fate and index of history's cycle"). Stroh (2013, 435) relativiert die Rolle des Calchas als Sprachrohr der *fata*: „Calchas, who as a priest is, as it were, professionally committed to matters of sacrifice, sees himself encouraged to demand yet another sacrifice on the basis of some nebulous *fata*, i. e. purely on the basis of his authority as a priest." Siehe oben S. 135 Anm. 45.

> Thus although in the declamations on the death of Iphigenia (*Suas*. 3.3) Calchas' response was challenged by claiming the Epicurean indifference of the gods, or the unknowability of fate, Seneca raises no doubt of Calchas' honesty, or of the validity of his arts.

In der Tat bleibt der Spruch des Calchas im zweiten Akt unwidersprochen. Seine Umsetzung determiniert den weiteren Verlauf des Stückes und führt dazu, daß die Geschichte den aus dem Mythos bekannten Verlauf nimmt. Das muß aber nicht zwangsläufig bedeuten, daß hier „einer Stimme das Wort" erteilt wird, „die einer anderen Ebene anzugehören scheint als derjenigen, auf der die eigentliche Handlung verläuft ..." (Kugelmeier 2007, 175). Tatsächlich ergibt sich der traditionelle Geschichtsverlauf ja auch erst aus dem Zusammenspiel der im zweiten Akt geschilderten Ereignisse: Das *fatum* vollendet sich, weil Agamemnon, von Pyrrhus bedrängt, im entscheidenden Augenblick seine Entscheidungsgewalt abgibt und weil Calchas in demselben Augenblick bereitsteht. Es ist ja durchaus nicht selbstverständlich, daß Calchas seinen Spruch in dieser extremen Weise formuliert hätte, wenn Agamemnon ihm nicht im Vorfeld die Entscheidung überlassen hätte. Ebenso zweifelhaft ist, ob Agamemnon nach seinen neuen Erkenntnissen über die Wechselhaftigkeit des Schicksals der Autorität des Sehers gefolgt wäre. *Der entscheidende Punkt in der Fassung Senecas ist, daß der König nicht mehr zurück kann, nachdem er einmal, von Pyrrhus in die Enge getrieben, die Entscheidung an Calchas delegiert hat.*

Man muß außerdem berücksichtigen, wie der Spruch des Calchas im weiteren Verlauf des Stückes beurteilt wird. Die Autorität des Sehers gilt alles andere als absolut. Odysseus verweist im dritten Akt mehrmals auf ihn, er rechtfertigt die Tötung des Astyanax aber zusätzlich durch eine rein zweckorientierte Begründung, die sich bei Calchas nicht findet.[90] Die

---

[90] Beide Begründungen werden nebeneinander gestellt (die Verweise auf den Spruch des Calchas sind jeweils hervorgehoben): *Graiorum omnium / procerumque vox est, petere quos seras domos / Hectorea suboles prohibet*: hanc fata expetunt. / *sollicita Danaos pacis incertae fides / semper tenebit* ...: 526–530; *magna res Danaos movet, / futurus Hector: libera Graios metu. / haec una naves causa deductas tenet, / hic classis haeret. neve crudelem putes, / quod* sorte iussus *Hectoris natum petam* ...: 550–554; expleta fata *stirpe sublata Hectoris / solidamque pacem laetus ad Danaos feram – / quid agis, Ulixe?* In einem Fall unterstellt Odysseus, daß die zweckorientierten Erwägungen auf Calchas selbst zurückgehen (591–593): *post arma tam longinqua, post annos decem / minus timerem* quos facit Calchas metus, / *si mihi timerem: bella Telemacho paras*. Richtig bemerkt Schetter (1972 [1965], 251 Anm. 30): „Wenn dieser [scil. Odysseus] von Astyanax sagt: *hanc* (sc. *prolem Hectoream*) *fata expetunt* (528), so soll diese Formulierung offensichtlich an das *quem fata quaerunt* der Calchasweisung (368) anklingen. Doch werden die *fata*, von denen der Seher wie von numinosen Gewalten gesprochen

Griechen fürchten sich vor einem Nachkommen Hectors, der als Rächer den Krieg erneuern könnte (533–535):

augur haec Calchas canit;
et, si taceret augur haec Calchas, tamen
dicebat Hector, cuius et stirpem horreo.

Wenn man die skizzierten persönlichen Beweggründe des Sehers angemessen berücksichtigt, wird auch verständlich, warum am Ende des Aktes die Erscheinung Achills keine Rolle mehr spielt.[91] Selbst wenn Calchas bereits zu Aktbeginn präsent war – dafür sprechen die deutlichen Anspielungen auf die Talthybiusrede – hat er jetzt allen Grund, jeden Hinweis auf den Totengeist zu unterdrücken. Das würde ja doch nur die Bedeutung *seines* Spruches schmälern. In Aulis war er die Schlüsselfigur und will und wird es auch jetzt wieder sein oder, um es mit den Worten von Pompeius Silo zu sagen: *quaerit sibi tam magno testimonio apud omnes gentes fidem*.

Die Tatsache, daß Agamemnon Calchas zunächst übersieht, was seinen Befehl *vocetur* verständlich macht, hat sich als höchst bedeutsam erwiesen. Diese Unachtsamkeit ist symptomatisch für die beschränkte Perspektive Agamemnons. Der Oberbefehlshaber glaubt, daß er noch die Kontrolle habe und zumindest jetzt – nach der Eroberung Trojas – die schlimmsten Greueltaten verhindern könne (285–290). Indem er eine Figur, die für den Fortgang der Handlung eine entscheidende Bedeutung bekommt, zunächst übersieht, wird sehr anschaulich demonstriert, daß Agamemnon seine eigenen Möglichkeiten überschätzt. Er kann nicht einmal seinen Nahbereich kontrollieren, geschweige denn die geschichtlichen Ereignisse, die längst eine Eigendynamik entwickelt haben. Als beherrschende Gestalt des zweiten Aktes erweist sich Calchas. Der wahrscheinlich von Aktbeginn an präsente Seher war für das Publikum einer Aufführung durch ein entsprechendes Kostüm von Anfang an identifizierbar. Bei den Rezipienten ist zugleich ein Wissen um die oben skizzierte problematische Vorgeschichte von Seher und König vorauszusetzen. Die stumme Gegenwart des Calchas dürfte also geeignet sein, Spannung zu erzeugen.[92] Das Publikum, das zunächst von

---

hatte, anschließend als unumgängliche politische Notwendigkeit, und zwar unter Berufung auf Calchas, ausgelegt (529 ff.)."

91 Seneca hat deshalb wohl für die Präsentation des toten Achill die indirekte Form des Botenberichtes gewählt. Die dramatische Wirksamkeit des Totengeistes wird so von Anfang an begrenzt. Vgl. oben S. 133 Anm. 37.

92 Zu Unrecht bemerkt Tarrant (1976, 318 zu Ag. 780 f.): „there is apparently no place in Senecan drama in which the silent presence of a character has clear dramatic significance

Aulis hört (164f.), dann eine Neuauflage des Fürstenstreites aus der *Ilias* miterlebt (203–348), dürfte sich fragen, ob und wann der „Unglücksseher“ in das Geschehen eingreifen wird.[93]

Noch eindrucksvoller hat sich derselben Technik Aischylos im *Agamemnon* bedient: Er läßt Kassandra auftreten – fast 300 Verse, bevor sie ihre ersten Worte spricht. Dazu bemerkt Taplin (1997 [1978], 103):

> In the chariot with Agamemnon is a woman who wears the trappings of a prophetess. It may be obvious to the audience from her costume that she is a Trojan, it may even be assumed that she is Cassandra. But no specific attention is drawn to her yet; she remains as a peculiar, unexplained part of the total picture, an anomaly, a source of disquiet.[94]

Fassen wir zusammen. Im zweiten Akt werden zwei Auseinandersetzungen im griechischen Lager vorgeführt: Der laute Streit zwischen Agamemnon und Pyrrhus, der in offene Feindschaft und Beleidigungen mündet, und die lange Zeit wortlose Konkurrenz und latente Feindseligkeit zwischen dem Seher und dem Oberbefehlshaber. Erst auf dieser zweiten Ebene wird die scheinbar unmotivierte Forderung des Calchas nach einem zusätzlichen Opfer verständlich: Der Druck des Pyrrhus hat Agamemnon dazu gebracht, ein öffentliches Bekenntnis abzulegen. Er fürchtet, daß das Troja-Exemplum auch auf ihn anwendbar ist. Diese – wie das Publikum weiß – berechtigte Angst steigert der Seher ins Unermeßliche. Voraussetzung dafür ist, daß seine Präsenz auf der Bühne Agamemnon zunächst verborgen bleibt: Nur weil der König seinen Kontrahenten übersieht, delegiert er die Entscheidung an ihn. Zugleich wird durch die lange Dauer der stummen Bühnenpräsenz die Bedeutung der Figur des Sehers gesteigert. Wie die Kassandra des Aischylos ist er für das Publikum von Anfang an „a source of disquiet“.

…“ Dramatisch bedeutungsvoll ist *pace* Tarrant (ebd.) auch die stumme Präsenz Clytemestras während der Rückkehr Agamemnons. Siehe etwa Boyle (1994, 207 zu Sen. Ag. 782–807): „… Ag. returns, rejoices, converses with his captive mistress Cassandra, and prays – in the presence of the silent Clytemestra.“ Das Schweigen Clytemestras setzt Boyle mit dem der Polyxena in der *Troas* in Beziehung. Siehe unten S. 162 mit Anm. 111.

[93] Boyle (1994, 169f. zu 352) verweist auf moderne Inszenierungen der *Troas*, in denen Calchas während der gesamten Diskussion als „an ominous presence“ auf der Bühne war.

[94] Der Calchas Senecas und die Kassandra des Aischylos sind Ausnahmen von der Regel, daß das Schweigen von Figuren ausdrücklich thematisiert wird, wenn ihre stumme Präsenz auf der Bühne bedeutungsvoll ist. Vgl. oben S. 106 Anm. 104.

Das zweite Chorlied

Die Frage, wie sich das zweite Chorlied auf die Handlung bezieht bzw. ob ein solcher Bezug überhaupt vorliegt, ist bis heute umstritten.[95] Der Chor versichert sich der Tatsache, der Tod bedeute die vollständige Auslöschung des Menschen (*post mortem nihil est ipsaque mors nihil*: 397). Diese Erkenntnis wird als Trost empfunden, was eine pessimistische Sicht auf das Leben voraussetzt: Durch die Endgültigkeit des Todes wird eine Verlängerung des als leidvoll empfundenen Daseins (*restat miseris vivere longius*: 377) ausgeschlossen. Es ist betont worden, daß die Aussage des Liedes zur Position des Chores in seinem ersten Lied – Seligpreisung des im Hades weiterexistierenden Priamus – und überhaupt zur Handlung des Stückes – Erscheinung des toten Achill – im Widerspruch stehe.[96] Fantham (1982, 263) löst die Widersprüche durch die Annahme auf, „that this ode is not spoken by the Trojan women but from outside the dramatic action, to convey a philosophical antidote to archaic superstition." Die meisten Interpreten gehen jedoch davon aus, daß die Trojanerinnen des ersten Chorliedes auch das zweite singen: Der Chor gebe seinen Glauben an eine Fortexistenz nach dem Tod auf, weil die Rückkehr Achills eine solche Jenseitsvorstellung als wenig attraktiv erscheinen lasse. Damit der Tod seine Trostfunktion behalten könne, müsse er neu bestimmt werden (so etwa Wilson 1983, 32, Davis 1993, 25 f. und Boyle 1994, 172 f.). Damit wäre allerdings nur ein Anstoß ausgeräumt. Die weiteren Probleme, die im folgenden besprochen werden sollen, haben etwa Kugelmeier (2001) zu der Auffassung geführt, einen unmittelbaren Handlungsbezug des Chorliedes überhaupt zu leugnen.[97] Gegen die

95 Siehe besonders Schetter (1972 [1965], 267–271), Kugelmeier (2001) und Gärtner (2003, 29–35) jeweils mit Diskussion der älteren Forschung. Alle drei gehen davon aus, daß es nur den einen Chor der Trojanerinnen gibt.

96 Auch in Senecas philosophischen Schriften finden sich widersprüchliche Aussagen zur Frage des Weiterlebens der Seele nach dem Tod: Hoven (1971, 109–126), Setaioli (1997), Smith (2013, 354–356).

97 Kugelmeier (2001, 43 und 45 f.) betont, daß sich ein „bruchloser Ablauf des Dramas … gerade dann" ergebe, „wenn man die Handlung *ohne* die Chorlieder betrachtet." Seneca komme es nicht in erster Linie auf die Einbindung der Chorlieder in die jeweilige dramatische Situation an, vielmehr müßten die Chorlieder als eine fortlaufende, von der Handlung losgelöste Reflexion verstanden werden. Damit knüpft Kugelmeier an die auf Bishop (1964, 43–45) zurückgehende Unterscheidung einer „dramatic line" und einer „odic line" an. Stroh (2013, 436), der das Lied dem *chorus Graecorum* zuweist, leugnet ebenfalls einen unmittelbaren Bezug auf die Handlung: „This ode … cannot be understood as a reaction to the alleged apparition of Achilles nor, indeed, is any reference made to the previously announced fate of the young victims-to-be. But it is nonetheless very closely linked to the main theme of the drama – the fear of death and the vanquishing of this fear."

Zuweisung des Chorliedes an die Trojanerinnen sprechen meiner Ansicht nach vor allem zwei Gründe, von denen der zweite der entscheidende ist: (1) Es fehlt jede ausdrückliche Bezugnahme auf das Schicksal von Astyanax und Polyxena. Eine sehr ansprechende Lösung für dieses Problem hat Gärtner (2003, 29–35) vorgeschlagen. Er versucht, das sonderbare Schweigen aus einer „auf das eigene Leiden konzentrierte[n], man könnte fast sagen autistische[n] Betrachtungsweise" (S. 34) zu erklären, die durchgehend in allen Chorliedern der *Troas* spürbar sei. Zu dieser Interpretation will aber der erste Teil des ersten Chorliedes nicht recht passen: Die leiderprobten Frauen – „treue Gefährtinnen meines Unglücks" (83) nennt sie Hecuba – beklagen auf Verlangen der Königin ausführlich den Untergang Trojas (67–82), den Tod Hectors (99–116) und etwas kürzer den Tod des Priamus (132–141). Wenn sie wirklich allein auf das *eigene* Leid fixiert wären, könnten sie sich doch zu Recht fragen: ‚What's Hector to us, or we to Hector, that we should weep for him?' Wenn sie sich aber mit Hector und Priamus beschäftigen, warum nicht auch mit Polyxena oder Astyanax[98]? (2) Geht man von der traditionellen Annahme aus, daß es in der *Troas* nur den einen Chor der Trojanerinnen gibt, so müssen sich die Worte der am Anfang des dritten Aktes auftretenden Andromacha auf das zweite Chorlied beziehen (409–412):

> quid, maesta Phrygiae turba, laceratis comas
> miserumque tunsae pectus effuso genas
> fletu rigatis? levia perpessae sumus,
> si flenda patimur.

Trauergesten werden im zweiten Chorlied aber weder genannt noch sind sie mit dem Inhalt des Liedes vereinbar: Die Erklärungsversuche von Gärtner (2003, 34) überzeugen hier nicht:

> Andromache faßt den Charakter des Chorlieds völlig richtig und im Sinne des Autors auf: Das Raisonnement über das Wesen des Todseins ist kein unpersönlicher Traktat, sondern eine – freilich philosophisch sublimierte – Trauerhandlung des Chors, eine Selbstbeschwichtigung, die dem Zweck dient, mit dem eigenen Leiden fertig zu werden. Besonders die bangen Fragen am

[98] Diesen längeren Teil des ersten Chorliedes übergeht Gärtner (2003) in einem Halbsatz (S. 34 f.), während er zum zweiten Teil (142–163) zu Recht bemerkt (S. 30): „Wenn der Tod des Priamus als etwas Glückliches angesehen wird, so nur deshalb, weil er in diesem Zustand des Todseins frei ist von all den Leiden, die die trojanischen Frauen ertragen müssen: Der Tod des Königs wird also letztlich nicht um seiner selbst willen gepriesen, sondern nur deshalb, weil in diesen Zustand das Nicht-Vorhandensein der augenblicklichen Leiden der Trojanerinnen hineinprojiziert wird."

> Anfang des Lieds, ob der Tod vielleicht doch nicht die ersehnte Befreiung von allem Elend ist, kann man sich leicht als unter Tränen und Trauergesten gesprochen vorstellen.[99]

Die Trauergesten, die Andromacha anspricht, sind von extremer Natur (Zerraufen der Haare und Schlagen der Brust: 409 f.) und traditionell der Totenklage vorbehalten (Sittl 1890, 65–69). Die Beschreibung paßt daher, wie bereits oft betont worden ist, nur auf das erste Chorlied. Auch sprachlich ist die Anknüpfung an den Kommos so offensichtlich, daß der Rückverweis kaum geleugnet werden kann (*lacerum ... crinem*: 99 f. und *laceratis comas*: 409; *pectus tundite*: 114 und *tunsae pectus*: 410; *Priamo vestros fundite fletus*: 131 und *effuso genas / fletu rigatis*: 410 f.).[100] Darüber hinaus erinnert Andromachas *Ilium vobis modo, / mihi cedicit olim* (412 f.) an die Aufforderung Hecubas *ferite palmis pectora ... / et iusta Troiae facite* (64 f.): Thema des ersten Chorliedes und begleitende Gebärden stimmen mit der Beschreibung Andromachas vollkommen überein. Owen (1970, 122 f.) hat daraus den Schluß gezogen, der dritte Akt schließe sich zeitlich tatsächlich unmittelbar an das erste Chorlied an:

> They [scil. die Worte Andromachas] become comprehensible only when we recognize that Episode II (409 ff.) is to be thought of as beginning, in real time, at the end of that kommos (163) and completing a sequence of events which began with Hecuba's prologue.

Eine solche Annahme ist aber unnötig. Die Anrede Andromachas ist eine Apostrophe an die abwesenden Trojanerinnen, die ihre Klage im außerszenischen Raum seit dem ersten Chorlied ununterbrochen fortgesetzt haben. Der erste Akt spielt im Gefangenenlager, der zweite im Lager der Griechen, der dritte in der Nähe von Hectors Grabmal (*est tumulus ingens coniugis cari sacer*: 483; *succede tumulo, nate*: 503). Der Schauplatzwechsel zwischen den Akten wird in beiden Fällen durch den Abgang aller Akteure signalisiert: Am Ende des Prologes gehen Hecuba und die Frauen gemeinsam ab, nach dem Spruch des Calchas verlassen die griechischen Anführer die Bühne, die Soldaten folgen nach ihrem Lied. Im dritten Akt tritt Andromacha allein mit

---

[99] Boyle (1994, 177 zu 409) nimmt an, daß die Frauen nach dem Ende des Liedes mit den Klagegesten beginnen.

[100] Hill (2000, 584) gelingt dies, indem er nur den Schluß des ersten Chorliedes ins Auge faßt: „... the words are a wholly inappropriate response either to the first chorus which *ended* [meine Hervorhebung] ... in defiant triumphalism or to the second chorus ... Tearing of hair, breast beating and weeping are very hard to associate with either of these choruses. Once again, the assumption of continuity in Senecan choruses produces an embarrassing result."

dem *senex* und ihrem Sohn auf, der als stumme Figur eingeführt wird. Die Funktionsfigur des *senex*, vielleicht als der Erzieher des Astyanax gedacht (so Boyle 1994, 177), ist nur notwendig, weil sonst kein Gesprächspartner zur Verfügung steht. Der Auftritt des Odysseus, der als Abgesandter aus dem griechischen Lager kommt (*Graiorum omnium / procerumque vox est*: 526 f.), unterstreicht noch einmal den Ortswechsel.

Sollte das Lied unter der Voraussetzung, daß es von griechischen Soldaten gesungen wird, besser verständlich sein, so wäre dies ein wichtiges Indiz für die Richtigkeit der oben vorgelegten Rekonstruktion des zweiten Aktes.[101] Allerdings ist gerade dies bestritten worden. So bemerkt Kugelmeier (2007, 95) gegen die von Stroh vorgeschlagene Zuweisung an den *chorus Graecorum*:

> Wieso sollten ausgerechnet die griechischen Krieger, die ungeduldig darauf brennen, endlich die Segel setzen … zu können und die sich auch beim tatsächlichen Vollzug der Tötungen zwar angesichts der Haltung der beiden Opfer bewegt, aber letztlich, das Ziel vor Augen, nicht allzu skrupulös zeigen (vgl. 1126–1128 *hi classis moram / hac morte solvi rentur, hi stirpem hostium / gaudent recidi*), auf einmal (und das bei ihrer einzigen Äußerung im ganzen Stück) nachdenklich und selbstkritisch über Endlichkeit und Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz reflektieren – wo doch mit dem Opfer eines einzigen Menschenlebens,[102] und dazu noch eines Trojaners, angesichts so vieler Toter auf der eigenen Seite, der ersehnte Heimweg unmittelbar bevorsteht?

Wie wir gesehen haben, wird der Chor der Griechen nur an einer einzigen Stelle genauer vorgestellt. Pyrrhus weist mit einem deiktischen Pronomen auf die Soldaten hin (337 f.):

> his ista iactas, quos decem annorum gravi
> regno subactos Pyrrhus exsolvet iugo?

Hervorgehoben wird hier die lange Dauer des Krieges, die im Verlauf des Stückes immer wieder thematisiert wird (23, 127, 274, 547, 591, 911). Die Choreuten sind also im Krieg alt gewordene Soldaten (*iam senex miles*: 547). Was sie bewegt, sind nicht die weiteren „Opfer“, welche die Trojaner bringen müssen. Die Beseitigung des Astyanax ist für Odysseus, wie wir

---

[101] Stroh (2013, 436) betont, Seneca „pays tribute to the Greeks as the inventors of philosophy.“ Nach antikem Verständnis paßt die philosophische Argumentation sicherlich besser zu Männern und Griechen als zu trojanischen Frauen. Allerdings vertreten bei Euripides in den *Troerinnen* gerade Hecuba (606) und Andromache (636) ähnliche Positionen. Siehe Gärtner (2003, 33 Anm. 59).

[102] Richtig müßte es heißen: „von zwei Menschenleben“.

bereits gesehen haben, eine Forderung der Klugheit, nur sein Tod kann die Sicherheit des Friedens auf Dauer verbürgen (530–535). Deshalb werden Polyxena und Astyanax im zweiten Chorlied mit keinem Wort erwähnt. Was die Griechen irritiert, ist die von Talthybius behauptete Rückkehr Achills aus seinem Grab (371–377):

> verum est an timidos fabula decipit
> umbras corporibus vivere conditis,
> cum coniunx oculis imposuit manum
> supremusque dies solibus obstitit
> et tristis cineres urna coercuit?
> non prodest animam tradere funeri,
> sed restat miseris vivere longius?

Die alten Soldaten haben sich offenbar im Verlauf des nicht enden wollenden Krieges mit der Hoffnung getröstet, daß alle Mühen und Kämpfe mit dem Tod aufhören werden. Ist Achill tatsächlich zurückgekehrt, so würde dies nicht nur beweisen, daß ein Teil des Menschen nach dem Tod weiterlebt, es würde bedeuten, daß Haß und Feindschaft fortdauern (*irati sonus*: 190; *iras Achillis*: 194). Weder die Lebenden noch die Toten würden so jemals Ruhe finden. Ganz in diesem Sinn bemerkt wenig später Andromacha (432–434):

> hostes ab imo conditi Dite exeunt –
> solisne retro pervium est Danais iter?
> certe aequa mors est![103]

Die Kunde von der Rückkehr des Feindes Achill läßt Andromacha auch an die Traumerscheinung Hectors glauben. Umgekehrt müssen die Griechen folgern: Wenn die Freunde nach dem Tode weiterleben – und selbst die Freunde kehren ja mit feindlicher Absicht zurück –, dann auch die Feinde. *Der Sieg über Troja bietet plötzlich keine Gewähr mehr für Frieden und Sicherheit*. Ganz ähnliche Befürchtungen formuliert Macbeth, als er in einer Halluzination den Geist des toten Banquo erblickt (Shakespeare, *Macbeth* 3.4):

> Blood hath been shed ere now, i' the olden time,
> Ere humane statute purged the gentle weal;
> Ay, and since too, murthers have been perform'd
> Too terrible for the ear. The time has been,
> That, when the brains were out, the man would die,

---

[103] Vgl. die Reaktion Hecubas (955): *adhuc Achilles vivit in poenas Phrygum?* Wie Andromacha von der Erscheinung Achills erfahren hat, wird nicht eigens erklärt. Daß der tote Achill die Opferung Polyxenas gefordert hat, scheint sie nicht zu wissen. Vgl. oben S. 128 Anm. 19.

And there an end; but now they rise again,
With twenty mortal murthers on their crowns,
And push us from our stools.

Das zweite Chorlied gibt die Antwort auf diese Ängste der Griechen: Nach anfänglichem Schwanken bekräftigen sie ihre ursprüngliche Ansicht: Der Tod bedeutet die vollkommene Auslöschung des menschlichen Lebens, das die alten Soldaten wie Vergils Aeneas mit Leiden in eins setzen (*quae lucis miseris tam dira cupido*: Aen. 6,721; vgl. *restat miseris vivere longius*: 377).[104] Anliker (1960, 95) hat hier wieder ein Paradoxon ausgemacht:

> Das Bekenntnis des Chors steht „in klarem Widerspruch zu der Erscheinung des Achilles-Schattens, ..., der sich als etwas sehr Reales erwiesen hat und außerdem das movens der ganzen Polyxena-Handlung ist. So schneidet also die philosophische Einsicht dieses Liedes im Grunde einem Teil der Handlung die Wurzel ab."

Wir haben gesehen, daß die Erscheinung Achills, die allein Talthybius bezeugt, gerade keine nachhaltige Wirkung auf die Handlung hat.[105] Entscheidend für den Fortgang der Ereignisse ist vielmehr der Spruch des Calchas. Dieser fordert zwar dasselbe wie Achill – daß Polyxena von Pyrrhus auf dem Grabmal seines Vaters getötet werden soll – beruft sich dabei aber mit keinem Wort auf die Epiphanie des Totengeistes. Auch im weiteren Verlauf des Stückes wird der Forderung Achills an keiner Stelle eine entscheidende Bedeutung zugemessen: Helena nennt im vierten Akt den ‚Befehl' des Calchas neben dem Achills (*utinam iuberet me quoque interpres*: 938 und *Polyxene ... quam tradi sibi ... Achilles ... iubet*: 942–944). Im fünften Akt beschreibt der Bote ausführlich die Reaktionen der Griechen auf die Opferung Polyxenas. Drei Gruppen werden unterschieden (1126–1129): *hi classis moras / hac morte solvi rentur, hi stirpem hostium / gaudent recidi; magna pars vulgi levis / odit scelus spectatque ...* Nur für die erste Gruppe spielt das *mora*-Motiv, das indirekt in der Drohung Achills und ausgesprochen im Spruch des Calchas vorkam, überhaupt eine Rolle. Die zweite Gruppe freut

---

[104] Owen (1970, 122) betont die enge Beziehung zwischen dem Bericht des Talthybius und dem Chorlied. Zwischen beiden Passagen besteht auch eine ungefähre Entsprechung in der Verszahl. Siehe unten S. 161.

[105] Nicht zustimmen kann ich daher Gärtner (2003, 31), der behauptet, daß in der *Troas* „die Erscheinungen von Toten enorme faktische Wirkung haben". Ebenso Fantham (1982, 78–92). Wirkung haben sie wohl, aber diese ist eben gerade nicht „nachhaltig" (Gärtner, ebd.). Das gilt auch für die Traumerscheinung Hectors (443–456), die den Versuch Andromachas motiviert, Astyanax zu verstecken. Im entscheidenden Augenblick kommt der Schatten des toten Ehemanns ihr dann aber doch nicht zur Hilfe (681–685; 801–806).

sich, daß mit der Tochter des Priamus ein weiterer potentiell gefährlicher Thronerbe verschwindet. Die dritte Partei – die unvermeidlichen Schaulustigen – verhält sich jeder Begründung gegenüber indifferent. Ganz am Schluß des Botenberichtes scheint sich allerdings der Totengeist noch einmal zu regen. Der Grabhügel habe, so betont der Bote, begierig das Blut der getöteten Polyxena aufgesogen (1162–1164):

non stetit fusus cruor
humove summa fluxit: obduxit statim
saevusque totum sanguinem tumulus bibit.

Allerdings ist diese Stelle alles andere als eindeutig, wie Boyle (1994, 232 zu 1158–1163) zu Recht bemerkt: „Does the grave's savage sucking of the blood itself indicate Ach.'s *post mortem* survival – or ... is this the Messenger's interpretation? This brilliant climax to the Messenger's narrative leaves the play's central contradiction unresolved." Die Position, welche die griechischen Soldaten im zweiten Chorlied vertreten, ist also durchaus mit dem weiteren Verlauf der Handlung vereinbar.

Ergebnisse

Was die *Troas* von den in den beiden ersten Kapiteln besprochenen Stücken und, wie wir sehen werden, von der *Medea* unterscheidet, ist der dreifache Schauplatzwechsel in den ersten vier Akten. Signalisiert werden diese Schauplatzwechsel jeweils durch den Abgang aller Akteure. Die zwei Chöre sind zwei verschiedenen Orten zugeordnet. Ein dritter Ort wird durch die Abwesenheit beider Chöre markiert:

1. Akt Gefangenenlager (Chor der Trojanerinnen)
2. Akt Lager der Griechen (Chor der Griechen)
3. Akt Gegend bei Hectors Grabmal (kein Chor)
4. Akt Gefangenenlager (Chor der Trojanerinnen)
5. Akt Gefangenenlager (Chor der Trojanerinnen)

Während der Ort wechselt, folgen die Handlungen und Geschehnisse der *Troas* sukzessive aufeinander. Dies ist für die ersten beiden Akte ausführlich gezeigt worden. Die von Hecuba im Prolog erwähnte Verlosung der kriegsgefangenen trojanischen Frauen ist die Voraussetzung für die beiden Szenen des zweiten Aktes, den Botenbericht von der Erscheinung Achills und den Streit zwischen Pyrrhus und Agamemnon. Auch da, wo in der Spielzeit aufeinanderfolgende Szenen von der Handlungslogik her zeitgleich ablaufen *könnten*, spricht nichts gegen die Annahme, daß die Sukzession in der gespielten Zeit gewahrt bleibt:

1. Akt *im szenischen Raum*: Klage Hecubas und Kommos;
gleichzeitig im außerszenischen Raum: Die abgeschlossene Verlosung der Frauen löst den Streit zwischen Pyrrhus und Agamemnon sowie (falls nicht von Talthybius erfunden oder halluziniert[106]) die Erscheinung Achills aus.

2. Akt *im szenischen Raum*: Talthybius' Bericht über die Erscheinung Achills; Pyrrhus und Agamemnon treten streitend auf, ohne Kenntnis von der Erscheinung Achills oder von dem Bericht des Talthybius zu haben.
Agamemnon überläßt Calchas die Entscheidung, der ohne Wissen des Königs Zeuge des gesamten Streites war.
gleichzeitig im außerszenischen Raum: Die Trojanerinnen setzen ihre Klage fort.

Im Gegensatz zum zweiten Akt ist der dritte Akt der *Troas* von der Mehrheit der Interpreten, auch und besonders was die Handlungsentwicklung und Bühnenwirksamkeit angeht, positiv bewertet worden.[107] Nun hat Wilson (1983, 41 f.) gerade für diesen Akt detaillierte, zahlenmäßige Symmetrien herausgearbeitet, die man eher in einem lyrischen oder narrativen Text erwarten würde und die letztlich wohl einen optisch nachvollziehenden Leser erfordern:

„Andromache numb to mourning (409–37; 29 lines)	
Hector's message to Andromache (438–60; 23 lines)	52
First attempt to save Astyanax: concealment (461–518)	57
Andromache bluffs Ulysses (519–604)	86
Ulysses changes (605–18)	14
Ulysses bluffs Andromache (619–704)	86
Second attempt to save Astyanax: supplication (705–61)	57
Andromache mourns (762–90; 29 lines)	52
Andromache's message to Hector (791–813; 23 lines)"	

Was Wilson als „remodelling of tragic form" bezeichnet, erreicht Seneca in diesem Fall, *ohne auf eine fortlaufende Handlung zu verzichten*, die selbst Kritiker, die ausdrücklich den Vergleich mit der griechischen Tragödie bemühen, mehr als zufrieden stellt. So ist der dritte Akt der *Troas* eigentlich der beste Beweis für die eingangs formulierte These: Wiederkehrende Themen und Motive, Kontraste und Korrespondenzen sowie formale Symmetrien ersetzen im Drama Senecas nicht die fehlende Verknüpfung der Szenen zu einem intakten, sukzessive sich entwickelnden Handlungsgefüge, sie kom-

106 Siehe oben S. 133 Anm. 37.

107 Die wichtigsten Zeugnisse stellt Keulen (2001, 290 f.) zusammen. So urteilt etwa Hadas (1939, 222): „... one of the very greatest scenes in all ancient drama ..."

men ergänzend und vertiefend hinzu. Dieser Nachweis kann auch für den zweiten Akt geführt werden. Hier finden sich vergleichbare Entsprechungen – freilich ohne die genauen zahlenmäßigen Übereinstimmungen, die Wilson für den dritten Akt festgestellt hat. Anfang und Ende sind in doppelter Hinsicht ringkompositorisch aufeinander bezogen: durch das *mora*-Motiv und durch die Frage nach der Beteiligung der Götter:

Einführung des *mora*-Motivs durch Talthybius	(164 f. = 2 Verse)
Der Chor der Griechen fragt nach dem Grund der *mora*: *quis* deus *claudat vias?*	(166 f. = 2 Verse)
Antwort des Talthybius auf die Frage des Chores: Erscheinung des toten Achill	(168–202 = 36 Verse)
Intermezzo: Fürstenstreit	(203–348)
Rede des Pyrrhus	(203–249 = 47 Verse)
Rede Agamemnons	(250–291 = 42 Verse)
Streit zwischen Pyrrhus und Agamemnon	(292–348 = 56[108] Verse)
Abbruch der Diskussion und Frage an Calchas: *quid iubeat* deus / *effare …*	(349–359 = 11 Verse)
Wiederaufnahme des *mora*-Motivs durch Calchas: Zwei Gründe für die *mora*	(360–370 = 11 Verse)
Leugnung der Fortexistenz nach dem Tod durch den Chor der Griechen	(371–408 = 38 Verse)

Durch die rahmende Struktur der Anfangs- und Schlußpartie tritt der intermezzohafte Charakter des Fürstenstreits im Mittelteil, in dem das *mora*-Motiv keine Rolle spielt, noch deutlicher hervor. Nicht nur vermag sich keiner der Streitenden mit seinen Argumenten durchzusetzen, der Streit läuft, wie wir gesehen haben, von Anfang an ins Leere, da den Streitenden nicht alle Fakten bekannt sind. Die Auseinandersetzung erscheint fast wie ein Spiel im Spiel, gewinnt aber gleichwohl auf unvorhergesehene Weise zentrale Bedeutung für den Fortgang der Handlung. Agamemnon wird durch Pyrrhus dazu getrieben, die Entscheidung an Calchas zu delegieren. Neben dem *mora*-Motiv wird am Anfang und Ende des Aktes die Einflußnahme der Götter thematisiert. Bereits im ersten Akt hatte Hecuba die Befürchtung geäußert, die Götter könnten mit der Zerstörung Trojas und dem Tod des

[108] Der Vers 341 wird von den Herausgebern in der Regel getilgt.

Priamus noch nicht zufrieden sein (*non tamen superis sat est*: 56).[109] Im Verlauf des zweiten Aktes wird jedoch deutlich: *Es sind gar nicht die Götter, sondern die Menschen, die mit diesem Krieg noch nicht fertig sind.* Pyrrhus[110] und Calchas sind entschlossen, das Morden fortzusetzen, und verfolgen dabei sehr persönliche Interessen. Agamemnon ist die Ausnahme (*exactum / satis poenarum et ultra est*: 286 f.). Letztlich entscheidet über Leben und Tod nicht die machtvolle – freilich nur durch einen einzigen Zeugen beglaubigte – Erscheinung des Totengeistes, sondern das Wort des ehrgeizigen Sehers. Dieser spielt die ihm durch eine Fehleinschätzung Agamemnons zugefallene ‚weltgeschichtliche' Rolle mit tödlicher und verhängnisvoller Konsequenz: tödlich für Polyxena und Asytanax, verhängnisvoll für Agamemnon, wie der König ahnt und das Publikum weiß.

Bei der Rekonstruktion der Zeitstruktur der ersten beiden Akte der *Troas* hat sich gezeigt, daß der Seher Calchas eine bedeutendere Rolle spielt, als die elf Verse, die er zu sprechen hat, vermuten lassen. Berücksichtigt werden muß seine stumme Präsenz wahrscheinlich während des gesamten Aktes oder zumindest in der zweiten Szene. Es ist vielleicht kein Zufall, daß auch in den beiden folgenden Akten stumme Figuren die Bühne in erstaunlicher Weise beherrschen: Im dritten Akt dreht sich alles um Astyanax, der am Anfang (409–512) und Ende (707–813) sichtbar und im Mittelteil (513–706) im Grabmal Hectors verborgen ist. Von ihm hören wir nur zwei Worte (*miserere, mater*: 792). Im vierten Akt reden Helena und Hecuba Polyxena an, Andromacha spricht über sie und beschreibt ihre Reaktionen, sie selbst bleibt stumm.[111] Die entscheidenden Figuren – die bösen wie die guten – kommen in der *Troas* ohne viele Worte aus.

---

[109] Ähnliche Befürchtungen äußern Andromacha und der *senex* im dritten Akt (427–429): *An. exoritur aliquod maius ex magno malum. / nondum ruentis Ilii fatum stetit. Sen. et quas reperiet, ut velit, clades deus?* Im vierten Akt behauptet Helena in ihrer Trugrede, daß ein „Gott" das Schicksal Polyxenas zum Besseren wende (872–874): … *melior afflictos deus / respicere coepit teque felici parat / dotare thalamo* …

[110] Pyrrhus ist bei Seneca allein fixiert auf die Ehrung des Vaters, die natürlich auf ihn selbst zurückstrahlen wird. Siehe Schetter (1972 [1965], 238).

[111] Siehe Steidle (1968, 59 Anm. 88): „Wenn Polyxena hier nicht spricht, so ist das nicht etwa eine sinnlose Anwendung des Gesetzes von den drei Schauspielern, sondern Polyxenas Schweigen ist beredter als alle Worte, und das Fehlen des Abschieds von der Mutter beweist nur, wie sehr sie bereits dem Tod zugewandt ist, der sie von allem Leid befreien wird." Vgl. Schmidt (2004a, 341–343), der das stumme Spiel von Polyxena und Pyrrhus mit Verweis auf den Pantomimus erklärt.

IV. KAPITEL

MEUS DIES EST. DER HOCHZEITSTAG ALS ZEITRAHMEN IN DER *MEDEA*

Wir haben gesehen, daß im *Thyestes* die zeitliche Konzentration auf den einen Entscheidungstag bereits durch die zugrunde liegende Geschichte nahegelegt wird.[1] Die Reaktion der Sonne auf das Thyestesmahl gehört zumindest in den lateinischen Fassungen[2] zum Grundbestand der mythischen Erzählung. Der Dramatiker Seneca nutzt das Zeitfenster, das durch Aufgang und Rücklauf der Sonne zur Verfügung gestellt wird. Ein vielleicht noch engerer Bezug zwischen Zeitstruktur und Handlung besteht in der *Medea*. Bei Euripides ist Iasons Hochzeit mit der Tochter des korinthischen Königs Kreon Teil der Vorgeschichte (Med. 18 f., vgl. Schwindt 1994, 89). In Senecas Fassung ist die Hochzeit mit Creusa noch nicht vollzogen.[3] Er verlegt die Handlung des Stückes, wie im folgenden gezeigt werden soll, auf den Tag der Hochzeit. Dabei dient der Hochzeitstag nicht nur als Bezugsrahmen, um das Fortschreiten der dramatischen Zeit zu markieren. Die Zeitstruktur wird zugleich dramatisch funktionalisiert, indem Aktionen Medeas auf bestimmte Phasen und Rituale der zeitgleich ablaufenden Hochzeit bezogen und so zusätzlich mit Bedeutung aufgeladen werden. In der Frage, in welchem zeitlichen Verhältnis die Dramenhandlung zum Hochzeitstag steht, ist bislang noch kein Konsens erreicht worden. Hine (2000, 121) hat generelle Zweifel an der Rekonstruierbarkeit einer klaren zeitlichen Abfolge angemeldet: „In the play as a whole there is no clear sense of the timing of the wedding ceremony."[4] Daher ist es nötig, die – tatsächlich nicht immer expliziten – Verweise auf Hochzeitszeremonien noch einmal im Zusammenhang vorzustellen. Der Autor durfte sich hier auf Andeutungen beschränken, da er davon ausgehen konnte, daß sein Publikum mit dem Ablauf von Hochzeiten aus der Literatur, aber natürlich auch aus der eigenen Erfahrung vertraut war.

---

1 Siehe oben S. 57 f.

2 Siehe oben S. 14 Anm. 7.

3 Heldmann (1974, 164), Hine (2000, 111 zu 1–55).

4 Ebenso bemerkt bereits Zwierlein (1986, 161 Anm. 70), daß „die Hinweise auf Sonne und Tageszeiten in der ersten Hälfte des Stückes teilweise nicht recht deutlich" sind.

Hochzeitsbräuche sind seit Homer (Il. 18,491–496) und Hesiod[5] Gegenstand literarischer Gestaltung. Diese literarische Tradition wird von den Römern rezipiert und zugleich mit Elementen aus dem römischen Ritual bereichert. Dies war möglich, weil die Zeremonien in Griechenland und Rom in ihrer Grundstruktur weitgehende Gemeinsamkeiten zeigen. Eine solche Mischung von griechischen und römischen Elementen findet sich etwa in Plautus' *Casina* und in den Hochzeitsgedichten Catulls.[6] Wichtig ist in unserem Zusammenhang, daß die Zeremonien in Griechenland und Rom[7] sowohl in der Realität als auch in der literarischen Stilisierung eine zumindest in den Hauptphasen klare räumliche und zeitliche Gliederung aufweisen.[8] Sie verteilen sich in der Regel auf mindestens drei Tage.[9] Entscheidend ist der Tag, an dem die Prozession (νυμφαγωγία, *domum deductio*) stattfindet: Die Braut, die durch ihre Kleidung, ihr Verhalten und ihre Aktionen *in der Öffentlichkeit* ihre Jungfräulichkeit demonstriert, wird aus dem Haus der Eltern in das Haus des Ehemanns überführt.[10] Auf eben diesen

[5] Pandora wird geschmückt wie eine Braut beim Hochzeitsfest (Hes. theog. 573–580, erg. 60–82, vgl. Oakley und Sinos 1993, 19).

[6] Siehe zu Plautus' *Casina* Williams (1958), zu Catulls Hochzeitsgedichten Wheeler (1934, 183–217) sowie Thomsen (1992 und 2002); weitere Literatur bei Horstmann (2004, 71 zu carm. 62 sowie S. 78 mit Anm. 229 zu carm. 61). Zu griechischen und römischen Motiven im ersten Chorlied von Senecas *Medea* siehe Walter (1975, 89–92).

[7] Zum griechischen Ritual: Erdmann (1934, 250–261), Reinsberg (^{2}1993, 49–76), Oakley und Sinos (1993) sowie Vérilhac und Vial (1998, 281–330). Zum römischen Ritual: Marquardt und Mau (^{2}1886, Bd. 1, 43–57), Blümner (1911, 349–361), Treggiari (1993 [1991], 161–170) und besonders Hersch (2010). Ich danke Karen K. Hersch für die Bereitwilligkeit, mir vor der Publikation Einblick in ihr Manuskript zu gewähren.

[8] Das Bild, das die antiken Zeugnisse vermitteln, ist teilweise widersprüchlich. Nicht alle Zeremonien können zeitlich und räumlich klar fixiert werden. Zu Recht wurde auch betont, daß nicht alle Rituale, die sich belegen lassen, Teil jeder Hochzeit gewesen sein müssen. Siehe Hersch (2010, 5): „… historians who have studied the Roman wedding understandably have been obliged, for the sake of their readers, to present a version of the Roman wedding that is in fact an amalgam, a composite Roman wedding based on various descriptions of wedding ceremonies in Roman literature."

[9] Einen Zeitrahmen von drei Tagen legt der Verfasser der *Octavia* seinem Stück zugrunde: In 592 kündigt Nero seine Hochzeit mit Poppaea für den folgenden Tag an. Der Schatten seiner Mutter Agrippina erscheint in der Nacht bzw. Dämmerung vor dem Anbruch des Hochzeitstages (593–645). Octavia verläßt den Palast am Hochzeitstag (*urbis festo laetoque die*: 646 f.), an dem auch das folgende Chorlied zu denken ist (*en illuxit suspecta diu … dies*: 669 f.). Der folgende Akt beginnt am Morgen nach der Hochzeitsnacht (716 f.). Siehe Herington (1961, 24 f.), Kragelund (2002, 99 f.) und Boyle (2008, LXI).

[10] Siehe Hersch (2010, 58): „Whatever individual Romans may have thought of the weddings they attended, the majority of all types of written evidence focuses on the procession of a bride before the eyes of her community." Vgl. ebd., 65: „Every movement, every look of the bride – as enveloped in prescribed garb she was taken from her father's house and delivered

dies nuptiarum, dessen Bedeutung auch die römischen Juristen betonen,[11] hat Seneca die Handlung seiner *Medea* konzentriert: Medea macht den Tag, der Creusa gehören sollte, *zu ihrem Tag*, zu dem Tag, an dem sie – durch die Tötung ihrer Kinder – öffentlich und vor Zeugen ihre verlorene Jungfräulichkeit zurückfordert.

Prolog

Das Stück beginnt mit einem Monolog der Titelheldin. Seneca verzichtet auf eine ausführliche Exposition, die Ausgangssituation muß vom Publikum erschlossen werden. Ein zentraler Bezugstext für Seneca ist hier wie auch sonst in der *Medea* der zwölfte Heroidenbrief Ovids.[12] Die Briefschreiberin Medea schildert die Ereignisse aus der Rückschau: Sie ist von Iason durch die Scheideformel[13] aus dem Haus gewiesen worden (‚*cede domo*': 134), gleichwohl hofft sie immer noch, ihren Ehemann zurückzugewinnen. Genau dies ist die Situation am Anfang der *Medea* Senecas (Thurn 2002, 342 f.): „Medea weiß noch nicht genau, daß Iason sich mit Creusa in diesem Augenblick vermählen wird; sie verweigert sich dieser logischen Konsequenz und ahnt sie dennoch voraus." Da die Scheidung aber bereits vollzogen ist, hat sie „allen Grund, wütend zu sein" (Thurn 2002, 343). Rache ist für sie Ehrensache. Dabei richten sich ihre Vergeltungspläne auch gegen Iason, das primäre Ziel aber sind diejenigen, die ihr ihren Mann entfremdet haben. Seneca spielt souverän mit der unterschiedlichen *Informiertheit* von Figur und Publikum: Die Formulierungen, mit denen Medea ihre Rachephantasien zum Ausdruck bringt, haben für sie eine andere Bedeutung

intact into another man's possession – was meant to prove her to be a virgin and a worthy heir to the exempla of Roman matronhood of sacred memory."

11 Siehe Hersch (2010, 55–58).

12 Knox (1986) hat die Epistel zwar Ovid abgesprochen, die Mehrheit der Forscher geht aber weiterhin von der Verfasserschaft Ovids aus (siehe etwa Hinds 1993). Hinds (1993, 39–43 und 2011, 22 f. mit weiterer Literatur) und andere haben *Heroides* 12 als ein „prequel" gedeutet, das die Vorgeschichte von Ovids Medea-Tragödie bis zum Einsatz der dramatisch präsentierten Handlung thematisiert.

13 Neben der bekannten Formel *res tuas tibi habeto* kamen andere Wendungen mit verschiedenen Verben des Gehens vor: *i foras*, *vade foras* o. ä. Siehe Rosenmeyer (1995, 202–206). Vgl. Gardner (1995, 90): „Eine formelle Erklärung des scheidungswilligen Partners an den anderen scheint nicht üblich gewesen zu sein; er oder sie übersandte lediglich einen Scheidungsbrief, *nuntium remisit*." Eine Aussprache mit Iason muß also nicht stattgefunden haben (vgl. Thurn 2001, 103); zu dieser kommt es bei Seneca erst im dritten Akt.

als für die Rezipienten, die den Ausgang der Geschichte kennen.[14] Das hat bereits Gronovius (1661, 446 zu Med. 25) richtig gesehen:

> At ars est Poëtae iubentis eam adhuc ignaram imprudentemque et necdum intelligentem, quid ominetur, praesagire et turbatam dictitare, quod futuris eius consiliis congruit, etsi nondum ipsa verbis hos sensus imponat.

So verstanden, erweist sich der Prolog, der oft als Vorwegnahme eines späteren Handlungsstadiums (Friedrich 1933, 19) oder als eine übergreifende Auseinandersetzung mit dem Thema des gesamten Dramas (Hempelmann 1960, 32) mißverstanden worden ist, als eingebunden in den Zeitrahmen des Stückes.[15]

Eröffnet wird der Prolog durch eine lange Liste von Göttern, die Medea *voce non fausta* (12) herbeiruft.[16] Sie sollen ihr helfen, die neue Familie Iasons zu vernichten (17 f.): *coniugi letum novae / letumque socero et regiae stirpi date* („tötet die Braut und tötet den Schwiegervater und die königliche Nachkommenschaft"). Iason wird im folgenden Vers als *sponsus* bezeichnet: Er ist „Verlobter", noch nicht „Bräutigam" (*novus maritus*: Plaut. Cas. 782.859; Catull. 61,54 f.; *novus coniunx*: Catull. 61,32). Diese Unterscheidung dürfte hier bedeutsam sein, mögen die Begriffe sonst auch durchaus unpräzise verwendet werden:[17] Für Medea ist das Unvermeidliche, das bevorsteht, im Fall der *coniunx nova* Creusa und des *socer* Creo bereits Wirklichkeit, an die vollständige Trennung von Iason glaubt sie dagegen noch nicht.[18] Vorbereitet

---

[14] Siehe oben S. 17 und 74 zum Prolog des Thy. und des Herc. f. Diese „technique of foreshadowing" ist zugleich ein Mittel der Spannungssteigerung (Pratt 1939, 69).

[15] Einen knappen Forschungsüberblick gibt Thurn (2001, 98 f.). Von einem „Sonderstatus" des Prologs spricht etwa noch Schmidt (2004a, 326 f. und 2004b, 341 f.): „Die Medea des zweiten und der folgenden Akte weiß nichts von den Worten der Medea des Eingangsmonologs."

[16] Richtig bemerkt Anliker (1960, 42): „In der Auswahl der angerufenen Gottheiten schimmert die ganze Vorgeschichte durch …"

[17] Zu den lateinischen Bezeichnungen von „Braut" und „Bräutigam" siehe Thomsen (1992, 231–236). Wird der Bräutigam vor oder während der Hochzeitszeremonie *coniunx* (*novus*), *maritus*, *gener* o. ä. genannt, so ist strenggenommen *futurus* zu ergänzen. Vgl. Serv. Verg. Aen. 2,344: *‚gener' dicitur et qui est, et qui esse vult, … sicut etiam maritus …* Auch *sponsus* kann gelegentlich den Bräutigam bezeichnen: Hor. carm. 3,11,31 f. (von den Danaiden): *impiae sponsos potuere duro / perdere ferro*. Vgl. die Anrede des Chores an Iason (106): *nunc primum soceris sponse volentibus*. *Sponsus* kommt in den Tragödien Senecas nur an diesen beiden Stellen vor. Ähnlich offen sind die griechischen Termini: So können νύμφη und νυμφίος Braut bzw. Bräutigam vor und nach der Hochzeit bezeichnen.

[18] Ebenso bedeutungsvoll ist es, wenn Ariadne ihren Verlobten (vgl. Catull. 64,139–141) Theseus als *coniunx* (ebd. 123) bezeichnet. Durch die Prolepse wird der Verrat noch deutlicher betont. Auch Turnus sagt *coniuge praerepta* (9,138), wozu Servius bemerkt: *invidiose sponsam coniugem vocat.*

wird hier, was in den folgenden Akten immer deutlicher werden wird. Heldmann (1974, 105f.) hat diese von Euripides abweichende Konzeption klar herausgearbeitet:

> Während bei Euripides Medeas Liebe nur als Kontrast des Vergangenen zu ihrer jetzigen Verzweiflung und ihrem Haß relevant wird, steht Senecas Medea noch immer unter der Herrschaft des *amor*, obwohl sie schon von Zorn und Rachegedanken beherrscht wird. Der Kampf dieser beiden Affekte ist die Grundlage der senecaischen Medea-Tragödie, die dadurch das euripideische Rachethema mit dem Motiv der rasend-liebenden Medea vereinigt.

Seneca zeigt den Übergang von *amor* zu *ira*, von der elegischen Figur Ovids zur tragischen Gestalt. Die Hoffnungen, die sich Medea bis zum vollständigen Bruch mit Iason im dritten Akt macht, sind nicht völlig unbegründet, weil die Hochzeitszeremonien, wie wir noch genauer sehen werden, erst im weiteren Verlauf des Stückes in ihre entscheidende Phase eintreten.

In ihrer emotionalen Prologrede verweist Medea immer wieder auf einzelne Rituale der Hochzeit, deren Bevorstehen sie befürchtet (27–29):

> non ibo in hostes? manibus excutiam faces
> caeloque lucem – spectat hoc nostri sator
> Sol generis, et spectatur ...

Fackeln spielen in verschiedenen Phasen der griechischen und römischen Hochzeitsfeierlichkeiten eine wichtige Rolle. Die besondere Bedeutung der Fackel zeigt sich darin, daß die Hochzeit metonymisch als *fax* bezeichnet werden konnte (OLD, s.v. fax 2a). Die Häuser von Brautvater und Bräutigam sind am Hochzeitstag festlich von Fackeln erleuchtet.[19] Die Teilnehmer der Prozession warten mit Fackeln vor dem Haus, bis die Braut heraustritt (Catull. 61,76–115). Im Fackelschein wird sie dann in das Haus des Bräutigams geleitet. Die *domum deductio* konnte im römischen Ritual bereits am Tage stattfinden, Seneca stellt aber ausdrücklich eine enge Beziehung zwischen *deductio* und abendlicher Tageszeit her.[20] Hymenaeus, der Gott der Hochzeit und zugleich die Inkarnation des Prozessionsliedes, wird im ersten Chorlied *gemeinsam mit dem Abendstern* herbeigerufen (Med. 67–74):

---

19 Blümner (1911, 357 mit Anm. 11 und 359).

20 Nach der Rekonstruktion Varros fand die *deductio* ursprünglich während der Nacht statt (Serv. ecl. 8,29: *sane Varro in aetiis dicit ideo faces praeire, quod antea non nisi per noctem nubentes ducebantur a sponsis*).

et tu, qui facibus legitimis ades,
noctem discutiens auspice dextera …
Et tu, quae, gemini praevia temporis,
tarde, stella, redis semper amantibus …[21]

Medeas *excutiam faces* dürfte sich auf diese abendliche *deductio* beziehen (Costa 1973, 65 und Hine 2000, 117 zu 27). Ovid beschreibt eine ähnliche Situation im zwölften Heroidenbrief. Medea möchte sich mitten unter die bekränzten Teilnehmer des Hochzeitszuges stürzen (*ire animus mediae suadebat in agmina turbae / sertaque conpositis demere rapta comis*: 155 f.) und Iason als ihr Eigentum beanspruchen (*meus est*: 158). Es liegt aber eine zeitliche Verschiebung vor: Bei Ovid beschreibt Medea ihre unmittelbare Reaktion auf die von Iason geführte Hochzeitsprozession, Senecas Medea malt sich mögliche Aktionen in der nahen Zukunft aus. Außerdem hat Seneca die Kränze durch Fackeln ersetzt. Damit bereitet er einerseits die überraschende Pointe des folgenden Verses vor: den Übergang vom Fackel- zum Sonnenlicht. Zusätzlich soll vielleicht auf den Fackelraub angespielt werden, der nach Auskunft der antiquarischen Schriftsteller Teil der römischen Hochzeitszeremonien war. Die Hochzeitsgäste entreißen im Anschluß an die *deductio* dem Knaben, der die Prozession angeführt hat, die Fackel.[22] Das Ritual wird verschieden erklärt: Nach Festus soll verhindert werden, daß Braut oder Bräutigam die Fackel als Schadenszauber gegen einander einsetzen (289 L.):

rapi solet fax, qua praelucente nova nupta deducta est, ab utri⟨u⟩sque amicis, ne aut uxor eam sub lecto viri ea nocte ponat, aut vir in sepulcro conburendam curet; quo utroque mors propinqua alterius utrius captari putatur.[23]

---

[21] Die enge Verbindung von Hymenaeus und Abendstern erinnert an Catull (carm. 62,1–4): *Vesper adest: iuvenes, consurgite: Vesper Olympo / exspectata diu vix tandem lumina tollit. / surgere iam tempus, iam pingues linquere mensas: / iam veniet virgo, iam dicetur hymenaeus.* Dieses Gedicht schildert die Situation im Haus des Brautvaters unmittelbar vor dem Aufbruch der Braut (vgl. Thomsen 2002, 267 und 286 f.). Daß die Prozession auch in Catull. 61 am Abend zu denken ist, geht aus der an die zögernde Braut gerichteten Warnung *abit dies* (90, 105, 112) hervor. Dazu Thomsen (1992, 30). Vgl. die Klage des heiratswilligen Liebhabers in Men. Sam. 428 f.: οὐ μὴ δύηι ποθ᾽ ἥλιος. τί δεῖ λέγειν; / ἐπιλέλησθ᾽ ἡ νὺξ ἑαυτῆς. ὢ μακρᾶς δείλης. Ebenso Ter. Andr. 581: *quor uxor non accersitur? iam advesperascit.*

[22] Rossbach (1853, 339 f.), Blümner (1911, 358).

[23] Vgl. Hersch (2010, 174): „If Festus was right, the very object so necessary at weddings … could also be used to dissolve a marriage.“ Eine andere Erklärung gibt Serv. auct. (zu ecl. 8,29): *corneae sane faces, quae quasi diutissime luceant: quas rapiunt tamquam vitae praesidia; namque his qui sunt potiti diutius feruntur vixisse.*

Vor diesem Hintergrund würde Medea durch ihre Aktion nicht nur den Hochzeitszug stören, sondern sich zugleich magische Macht über das Leben der Brautleute verschaffen.

Fast im selben Augenblick erscheint ihr der Angriff auf die Fackeln aber schon als zu kleinlich: Nun will sie „das Licht vom Himmel schütteln“ (28).[24] Das Folgende zeigt, daß hier das Sonnenlicht gemeint ist (*spectat hoc nostri sator / Sol generis, et spectatur*: 28 f.). Dieser Plan dürfte sich nicht auf die abendliche *deductio* beziehen: Zu diesem Zeitpunkt geht die Sonne ja ohnehin unter. Bereits hier wird deutlich, daß Medea sich nicht an die zeitliche Abfolge der Hochzeitsfeierlichkeiten hält. Sie wählt die Zeremonien aus, die ihr gerade in den Sinn kommen.

Im folgenden spornt sie ihren Zorn noch weiter an, indem sie sich vorstellt, welche Aufgaben sie selbst bei der bevorstehenden Hochzeit zu übernehmen gezwungen sein könnte (37–39): „Das allein ist noch übrig, daß ich selbst die hochzeitliche Fackel aus Fichtenholz in das Schlafzimmer[25] trage und nach den Gebeten an den geweihten Altären die Opfer schlachte.“[26] Die Formulierung *pronubam … pinum* verweist auf eine Funktionsträgerin im römischen Ritual: Eine *pronuba* ist eine in erster Ehe verheiratete Frau (Fest. 242 L.), welche die Braut während der Hochzeitsfeierlichkeiten begleitet.[27] Als immer noch mit Iason in erster Ehe verheiratet – zumindest aus ihrer Sicht besteht die Ehe ja weiter[28] – würde Medea zum jetzigen Zeitpunkt die Qualifikation für diese Funktion tatsächlich erfüllen.[29] Blutige

[24] Dieser Plan ist im Mund der Zauberin Medea durchaus buchstäblich zu verstehen. Zu den typischen Machtbeweisen von Hexen und Zauberern gehört es, die Gestirne vom Himmel herunterzuziehen. Vgl. die Worte der Amme (673 f.): *vidi furentem saepe et aggressam deos, / caelum trahentem …*

[25] So Hine (2000, 49). Möglich ist auch, daß *thalamo* (37) hier in übertragener Bedeutung verwendet wird: „für die Ehe bzw. für die Braut“.

[26] In der *Casina* des Plautus werben die Sklaven Olympio und Calinus im Auftrag ihrer jeweiligen Herren um die Titelheldin. Olympio malt Calinus aus, was ihm blüht, wenn er den Wettstreit verliert (118): *primum omnium huic lucebis novae nuptae facem …*

[27] Ihre genaue Funktion läßt sich nicht mehr ermitteln. Siehe Hersch (2010, 191–199). Nach Isidor (orig. 9,7,8) führt sie Braut und Bräutigam zusammen: *pronuba dicta, eo quod nubentibus praeest, quaeque nubentem viro coniungit. ipsa est et paranympha.*

[28] Siehe Abrahamsen (1999, 113): „Since five of the seven applications of the word *coniunx* to Medea in the play come from Medea’s own mouth, it becomes part of the tragic conflict that the other characters of the play identify Medea by parameters other than her marital status, a situation which motivates her violence.“

[29] Der Auftritt einer unglückverheißenden *pronuba* (Erinys: Oed. 644, Oct. 23, Helena: Tro. 1133) bei problematischen Hochzeiten ist ein Topos: vgl. die von Töchterle (1994 zu Oed. 644) gesammelten Stellen. Bei ihrer Hochzeit mit Iason waren, wie Medea im nachhinein feststellt, alle Furien präsent (Med. 16 f.).

Hochzeitsopfer werden auch im ersten Chorlied erwähnt: ein Stier für Jupiter und Juno, eine Kuh für Lucina und eine *mitior hostia* (wohl ein Kalb) für Venus bzw. Pax (59–66).[30] Mit den *victimae* in Vers 39 sind zunächst im buchstäblichen Sinn die Opfertiere für das Hochzeitsopfer gemeint. Gleichzeitig kann der Rezipient im Prolog wie im ersten Chorlied bereits an die menschlichen Opfer denken, deren Tötung Medea für den Fall der Hochzeit plant (vgl. 17 f.).[31]

Auf der Suche nach der richtigen Bestrafung stellt Medea im Schlußteil des Prologs eine Beziehung zwischen ihrer Hochzeit mit Iason und ihrer Trennung von ihm her: Die Verbrechen, die ihre Eheschließung begleiteten, sollen sich bei der Scheidung wiederholen (52–54):

> paria narrentur tua
> repudia thalamis: quo virum linques modo?
> hoc quo secuta es.

Ja, sie müssen jetzt, da sie Mutter ist, noch übertroffen werden (*maiora iam me scelera post partus decent*: 50).[32] Wie die Braut sich auf den neuen Lebensabschnitt als Ehefrau und Mutter vorbereitet, so will sich Medea auf die erzwungene neue Rolle als Ex-Frau einstimmen. In den Hochzeitsgedichten wird gerne die Ängstlichkeit und Zurückhaltung der Braut betont (*ingenuus pudor*: Catull. 61,79, vgl. das Erröten Creusas: Med. 99–101).[33] Vor diesem Hintergrund bekommt Medeas *pelle femineos metus* (42) seine sarkastische Schärfe. Die Braut muß ermuntert werden (*sed moraris, abit dies. / prodeas nova nupta*: Catull. 61, 94 f. u. ö.). Medea spornt sich selbst an (*rumpe iam segnes moras*: 54). Es dürfte kein Zufall sein, daß zweimal Metaphern aus dem

---

[30] Hier handelt es sich wohl um ein vornehmlich griechisches Element. Reinsberg ist der Auffassung, daß von römischen Brautleuten nur ein unblutiges Opfer vollzogen wurde (1984, 292 Anm. 8 und 2006, 113 Anm. 934 jeweils mit Verweis auf Val. Fl. 8,243, Sen. Oct. 700 f., Tac. ann. 11,27, Serv. georg. 1,31). Das Bild, das sich aus den Quellen ergibt, ist allerdings nicht eindeutig. Siehe Hersch (2010, 119–122).

[31] Morde werden bei Seneca wiederholt mit Opferhandlungen gleichgesetzt (vgl. Dupont 1995, 192–200 und besonders Fischer 2008, 124–139). Durch die Anzahl und die nähere Charakterisierung der Opfer im ersten Chorlied wird der Bezug auf Medeas Gegner konkretisiert (Hine 2000, 124 zu 66): „the bull is Creon, the unmarried heifer is Creusa, the young victim represents the sons." Vgl. Hine (1989, 415 f.). In einer Reihe von bildlichen Darstellungen tötet Medea – anders als bei Euripides und Seneca – die Kinder auf oder in der Nähe eines Altars. Siehe Schmidt (1992, 396) in LIMC 6,1 und Isler-Kerényi (2000, 132).

[32] Guastella (2001, 201): „Medea's revenge is thus based on a logic of awesome precision, meticulously matching the crimes she committed to become *coniunx/mater* with even greater crimes that she will now commit in order to re-establish the identity thrown into total disarray by Jason's *repudium* ..."

[33] Siehe Horstmann (2004, 77) und Hersch (2010, 64).

Bereich des Ankleidens gewählt sind (*inhospitalem Caucasum mente indue*: 43; *accingere ira teque in exitium para / furore toto*: 51 f.). Am Abend vor dem Hochzeitstag legt die Braut in Rom die Mädchenkleidung ab und zieht die *tunica recta* bzw. *regilla* an.[34] Medea will und wird ein ähnliches Übergangsritual durchlaufen wie die Braut. Von Anfang an werden so Rachehandlung und Hochzeitszermonien überblendet. Mit der „Scheidung" (*repudia*: 53) wird am Ende des Prologs noch einmal ausdrücklich das thematisiert, was die Voraussetzung für den Zornausbruch Medeas ist: Sie hat von Iason den Scheidungsbrief bekommen und muß daher das gemeinsame Haus verlassen.[35]

Fassen wir zusammen: Aus dem Prolog geht klar hervor, daß die Hochzeit Iasons mit Creusa *für Medea* noch in der Zukunft liegt: Aus ihrer Perspektive hat das Hochzeitsopfer ebensowenig stattgefunden wie die abendliche *deductio*. Diese Angaben müssen zunächst mit Vorsicht behandelt werden, da sie aus einer begrenzten Figurenperspektive gesprochen sind.[36] Sie werden sich aber im weiteren Verlauf des Stückes bestätigen.

Erstes Chorlied

Es ist das erste Chorlied, das Medea (und das Publikum) darüber aufklärt, daß *der heutige Tag der Hochzeitstag sein soll*. Das Lied wird zu Beginn des zweiten Aktes ausdrücklich als *hymenaeus* (116) bezeichnet. Es ist zu klären, ob es sich hier, wie wiederholt behauptet wurde, um das Hochzeitslied handelt, das im griechischen Ritus und in der literarischen Tradition bei der Heimführung der Braut gesungen wurde, oder um *ein* Hochzeitslied, das der festlichen Stimmung des Hochzeitstages Ausdruck gibt, aber nicht selbst ein fester Bestandteil des Rituals ist.[37]

---

[34] Hersch (2010, 65–68).

[35] Das Wort *domus* (55), mit dem der Prolog schließt, ist zugleich das Stichwort für Medeas Abgang. Sie begibt sich in das Haus, das sie nach der endgültigen Trennung von Iason wird verlassen müssen.

[36] Allerdings sind Hochzeitsfeierlichkeiten schwer zu übersehen und zu überhören. Plutarch (quaest. conv. 4,3,2) erklärt, bei Hochzeitsfesten sei man deshalb gezwungen, so viele Gäste einzuladen, weil sich die Zeremonien nicht verheimlichen ließen. Vgl. Muth (1954, 31 f.).

[37] Wie im *Hercules furens* (siehe oben S. 81) wird der Chor nicht eigens identifiziert. Seine Identität ergibt sich sich aus seiner Funktion im Drama: Es sind Bürger Korinths, die im Unterschied zu den korinthischen Frauen, die bei Euripides den Chor bilden, Medea von Anfang an feindlich gegenüberstehen. Siehe Davis (1993, 225): „In *Medea* the alternation between action and lyric ode reflects a constant shifting of audience attention back and forth between the solitary Medea and the hostile Corinthian community."

Für die Deutung als Prozessionslied scheint die Ovidische Fassung der Geschichte in *Heroides* 12 zu sprechen, auf die ja bereits im Prolog angespielt wird.[38] Hier wird Medea Zeugin der von Gesang und Musik begleiteten Hochzeitsprozession (*nostras Hymen cantatus ad aures / venit, et accenso lampades igne micant*: 137 f.). Die Übereinstimmungen sind deutlich: Ovids Medea möchte zunächst nicht glauben, was sie hört (141): *pertimui, nec adhuc tantum scelus esse putabam* … Ebenso bemerkt Senecas Medea nach ihrer Rückkehr auf die Bühne (116 f.):

> Occidimus: aures pepulit hymenaeus meas.
> vix ipsa tantum, vix adhuc credo malum.

Tatsächlich reagiert Medea hier aber auf eine frühere Phase der Hochzeitsfeierlichkeiten. Seneca folgt Ovid, was die sachlichen Voraussetzungen der Handlung (einseitige Trennung Iasons von Medea), nicht aber, was den *point of attack*, den zeitlichen Beginn der szenisch präsentierten Handlung, angeht. Die Handlung seiner *Medea* setzt, wie wir sehen werden, *vor* der abendlichen *deductio* ein.

Lieder konnten am Tag vor der Hochzeit, am Hochzeitstag und am Tag nach der Hochzeit gesungen werden.[39] Wie Muth (1954) gezeigt hat, bezeichnet zwar der Begriff ‚Hymenaios' ursprünglich und eigentlich das im griechischen Ritual bei der Heimführung der Braut gesungene Lied. Ebenso meint ‚Epithalamion' das Lied, das in der Nacht vor dem Brautgemach gesungen wird. Beide Begriffe können aber auch allgemein jedes beliebige Lied im Kontext einer Hochzeit bezeichnen.[40] Aus Vers 116 folgt also nicht zwangs-

---

[38] Daß Seneca hier von *Heroides* 12 oder einer ähnlich gestalteten Szene in der verlorenen *Medea* Ovids abhängig ist, betonen etwa Leo (1963a [1878], 168 f.), Costa (1973, 71 zu Med. 56–115), Walter (1975, 89 f.), Zwierlein (1986, 161 f. Anm. 70), Bessone (1997, 199 zu her. 12,137 f.), Heinze (1997, 182 zu her. 12,137–158).

[39] Siehe Muth (1954, 34): „Wir wissen, daß während aller Teile der Hochzeitsfeier Lieder gesungen werden konnten: beim Mahl, dann bei der Heimführung der Braut, ebenso in der Nacht vor dem Brautgemach. Die äußerste Grenze nach vorn wird durch die Berichte festgelegt, daß das Hochzeitslied schon während des Brautbads gesungen wurde, was wir aus dem aischyleischen Prometheus entnehmen konnten. Die rückwärtige Grenze wird ebenfalls durch Aischylos bestimmt. Es ist nämlich nicht so, daß der Gesang vor dem Brautgemach nur in den ersten Nachtstunden gesungen wurde …, vielmehr lernen wir aus Aisch. fr. 43, daß auch am Morgen nach der Hochzeitsnacht ein Wecklied üblich war." Ebenso Horstmann (2004, 14 f.). Ein Beispiel für ein Hochzeitslied, das am Tag nach der Hochzeit gesungen wird, bietet Ps.-Sen. Oct. 762–777.

[40] Vgl. zu diesen Begriffen bereits Wheeler (1934, 187 f.). Ein Beispiel mag genügen: Das während der Hochzeitsnacht vor dem θάλαμος gesungene Hochzeitslied für Helena (Theokr. 18) wird im Gedicht selbst als ὑμέναιος (8) bezeichnet. Siehe Horstmann (2004, 17 Anm. 26 und S. 22 f.). Daß der Ausdruck *epithalamium* in der allgemeinen Bedeutung ‚Hoch-

läufig, daß das erste Chorlied im technischen Sinn ein Hymenaios ist. Muth hält es für einen „Gesang vor dem θάλαμος“ (ebd., 33) und verweist auf die Anfangsverse (56–58):

> Ad regum *thalamos* numine prospero
> qui caelum superi quique regunt fretum
> adsint cum populis rite fauentibus.

Dagegen betont Hine (2000, 121) zu Recht: „In line 56 the word *thalamos*, ‚marriage-chamber‘, need not imply that the ode is sung outside the bridal chamber, for it can be a metonymy for ‚wedding‘.“

Versuche, das Lied auf eine bestimmte Zeremonie festzulegen, überzeugen nicht, da tatsächlich verschiedene Phasen der Hochzeitsfeier nacheinander thematisiert werden.[41] Zunächst lädt der Chor Götter und Menschen zur Feier der Hochzeit ein (56–58). Es folgt eine Auflistung der Opfer für die Hochzeitsgötter Jupiter, Juno, Lucina sowie Venus bzw. Pax (59–66). Bei der Anrufung von Hymenaeus und Abendstern fehlt jeder Hinweis auf ein Opfer (67–74). Beide stehen hier stellvertretend für die Prozession, die ohne sie nicht beginnen kann (vgl. Catull. 62,1–4, Thomsen 1992, 274). Daß die Prozession auf das Hochzeitsopfer folgt, betont ausdrücklich Lukrez in seiner Beschreibung der Opferung der Iphigenie (1,95–97):

> nam sublata virum manibus tremibundaque ad aras
> deductast, non ut *sollemni more sacrorum*
> *perfecto* posset claro comitari Hymenaeo …

Im Mittelteil des Liedes wird die Schönheit von Braut und Bräutigam gepriesen (75–101). Ein solcher Lobpreis ist bei jeder Gelegenheit ein passendes Thema für ein Hochzeitslied.[42] Die Beschreibung dürfte an dieser Stelle eingefügt sein, da der größte Teil der korinthischen Bürgerschaft das Brautpaar ja erst während der Prozession zu sehen bekommt. Die Spottlieder, auf die im Schlußteil des Liedes mit dem aus dem römischen Ritual stammenden Begriff *fescenninus* (113) verwiesen wird, sind während der Prozession zu denken (vgl. Catull. 61,126 f.). Die durch ihre Verdoppelung besonders betonte Aufforderung zum Spott (107–109 und 112 f.) umrahmt die an den Hochzeitsgott Hymenaeus gerichtete Mahnung, daß es nun „schon Zeit sei, die Fichtenfackel anzuzünden“ (111).

---

zeitslied‘ in der Spätantike häufiger vorkommt als das ebenfalls so verwendete *hymenaeus*, betont Horstmann (2004, 17).

[41] Siehe Hine (2000, 121).

[42] Oakley und Sinos (1993, 23 f.): „The praise of the bride and groom by means of comparison to gods, heroes, and their peers is the stuff of almost every wedding song that has been preserved, for all stages of the ceremony.“

Der Chor führt die Zeremonien – anders als Medea – in einer sinnvollen, aus der literarischen Tradition bekannten Reihenfolge an: Einladung, Opfer, Prozession mit Hymenaios beim Aufgang des Abendsterns, Spottlieder. Soll man sich also vorstellen, daß diese Zeremonien (auf der Bühne oder im außerszenischen Bereich) tatsächlich vollzogen werden, während der Chor von ihnen singt? In diesem Fall würde es sich um ein mimetisches Gedicht[43] handeln, das den Hochzeitstag in zeitlicher Raffung[44] in seinen verschiedenen Phasen vor Augen führt. Der Prolog würde am Morgen des Hochzeitstages vor dem Vollzug der Opfer anzusetzen sein, der zweite Akt aber erst am Abend zeitgleich mit der *deductio* beginnen, die ausgesparte Zwischenzeit würde vom Chorlied überbrückt werden. Ein Vergleich mit den Hochzeitsgedichten Catulls, die zumindest teilweise mimetisch sind, zeigt, daß auch diese Lösung nicht richtig sein kann. Bei Catull tritt in carm. 61 die Braut nach wiederholten Aufforderungen tatsächlich aus dem Haus, die eingeforderten Spottlieder werden im weiteren Verlauf vom Sprecher selbst formuliert, die Prozession setzt sich in Bewegung und erreicht das Haus des Ehemannes, die Braut wird über die Schwelle gehoben und in das Brautgemach geleitet (Albert 1988, 105–117; Thomsen 1992). Die ‚Veränderungen der Szenerie' lassen sich dabei teils aus den explizit formulierten Wahrnehmungen des Sprechers (*flammeum video venire*: 115) entnehmen, teils sind sie aus der Abfolge seiner Aufforderungen zu erschließen, die „jeweils die Erfüllung der zuvor geforderten Handlung voraussetzen" (Albert 1988, 109).

Bei Seneca betont der Chor an keiner Stelle, daß eine bestimmte Zeremonie nunmehr vollzogen wird oder vollzogen worden ist. Das entscheidende Ereignis – das tatsächliche Erscheinen der Braut, ohne die Prozession, Hymenaios und Spottgesänge ja gar nicht erst beginnen können – wird überhaupt nicht erwähnt. Die Tatsache, daß die Aufforderungen an die *iuvenes* (107) bzw. an die *turba* (114) wiederholt werden müssen, zeigt besonders deutlich, daß sie anders als in carm. 61 gerade nicht erfüllt worden sind (siehe Horstmann 2004, 43 f.).[45] Das Lied ist weder ein Hymenaios bzw. Epithalamion noch läßt es im Zeitraffertempo den Hochzeitstag Revue passie-

[43] Siehe Albert (1988, 24): „Ein mimetisches Gedicht besteht in einer poetisch gestalteten zusammenhängenden Rede, die eine als Sprecher auftretende Person in einer Szenerie äußert und in der sie auf Vorgänge oder Geschehnisse Bezug nimmt, die sich während des Sprechens in der Szenerie ereignen und eine Szenerieveränderung bewirken." Zu Catull siehe besonders Thomsen (1992 und 2002) sowie Schmidt (1985, 88).

[44] Siehe Albert (1988, 236 f.).

[45] Der Versuch Richard Bentleys, das Chorlied nach dem Vorbild von Catull. carm. 62 unter männliche und weibliche Sprecher aufzuteilen, überzeugt nicht. Siehe Hine (2000, 122).

ren. Vielmehr verleiht es wohl am Vormittag des Hochzeitstages[46] vor Beginn der eigentlichen Feierlichkeiten der festlichen Stimmung in der Stadt Ausdruck. Zu diesem Schluß kommt bereits Horstmann (2004, 43):

> Es gibt keinen Hinweis darauf, daß das Lied während der *domum deductio* stattfindet, worauf der Begriff *hymenaeus* nach Ansicht mancher Forscher hindeutet, und es scheint die geplante Eheschließung eher anzukündigen als unmittelbar daran teilzunehmen.

In die freudige Ungeduld am Hochzeitsmorgen mischt sich die unterschwellige Angst vor der fremden Frau, der Iason zwar entkommen ist (*ereptus thalamis Phasidos horridi*: 102), die durch ihre Gegenwart aber immer noch die Hochzeit gefährden könnte.[47] Vor diesem Hintergrund sind die drängenden Aufforderungen zu verstehen, die das Lied beschließen. Der Chor mahnt alle zur Eile: Iason (*corripe virginem*: 105), die Hochzeitsgäste und Zuschauer (*ludite*; *mittite carmina*: 107 f.; *solvat turba iocos*: 114) und den Gott Hymenaeus selbst (*iam tempus erat*; *excute … ignem*: 112 f.). Daß die *fescennina iocatio* gleich zweimal mit besonderem Nachdruck eingefordert wird, erklärt sich wohl daraus, daß der Chor diesen apotropäischen Brauch[48] in der gegenwärtigen Lage für besonders wichtig erachtet: Die *effrena coniunx*, die er nicht einmal bei ihrem Namen zu nennen wagt, soll durch Spott vertrieben werden. Das „es ist jetzt schon Zeit" (111) resultiert nicht aus der objektiven Tageszeit,[49] sondern aus dem Wunsch der Choreuten, diese

---

[46] Daß die Feierlichkeiten am Hochzeitstag bereits am Vormittag beginnen, betont etwa Statius (silv. 1,2,229–231): *vixdum emissa dies, et iam socialia praesto / omina, iam festa fervet domus utraque pompa. / fronde virent postes, ecfulgent compita flammis, / et pars immensae gaudet celeberrima Romae.*

[47] Die negative Charakterisierung Medeas ist vor dem Hintergrund des positiven Bildes zu sehen, das der Chor von Creusa entwirft. Siehe Horstmann (2004, 46): „Es dürfte … kein Zufall sein, daß Creusa hier als Frau charakterisiert wird, die die für ein junges Mädchen geltenden sozialen Verhaltensnormen erfüllt: Sowohl durch das in V. 99–101 angesprochene Erröten als auch dadurch, daß sie sich unter Frauen (*femineo … in choro*, *Med.* 93) aufhält und somit – anders als Medea – nicht selbständig den Kontakt zu Männern sucht." Aus der Formulierung *solitus pectora coniugis / invita … prendere dextera* (103 f.) geht für ein römisches Publikum klar hervor, daß der Chor die Ehe zwischen Iason und Medea für beendet hält, betonen doch die Juristen (digest. 24,1,32): *non enim coitus matrimonium facit, sed maritalis affectio.*

[48] Vgl. Paul. Fest. 85 f. M.: *Fescennini versus, qui canebantur in nuptiis, ex urbe Fescennina dicuntur allati, sive ideo dicti, quia fascinum putabantur arcere.* Zu den *Fescennini versus* siehe Hersch (2010, 151–157).

[49] Marek (1909, 6 f.) hat aus dieser Stelle geschlossen, daß Senecas *Medea* am Abend beginnen müsse: „Exstat, ut de Medea agam, quae a consuetudine tragoediarum, quas adhuc tractavi, eo abhorret, quod actio non prima luce, ut in ceteris, sed magna parte diei peracta incipit … elucet e verbis chori, qui parodo finita faces accendi iubet (v. 111): multifidam iam tempus erat succendere pinum." Für einen Beginn am Abend sprechen sich auch Zwierlein (1986, 161 Anm. 70) und Thurn (2002, 350 Anm. 67) aus. Siehe dazu unten S. 180–183.

Zeremonien möchten so schnell als möglich beginnen. Das Chorlied begleitet nicht die *deductio* der Braut, der Chor möchte vielmehr durch seinen Gesang den Beginn der Zeremonien vor der Zeit herbeizwingen.

Eine annähernd vergleichbare Situation findet sich, ins Komische gewendet, in der *Casina* des Plautus. Der *senex* möchte die Sklavin seiner Frau, Casina, mit seinem *vilicus* Olimpio verheiraten, um selbst die ‚Hochzeitsnacht' mir ihr verbringen zu können. Allerdings wird er von seiner Ehefrau Cleostrata überlistet. Diese verzögert die Hochzeitsvorbereitungen und verkleidet inzwischen – mit Hilfe ihrer Nachbarin und der Magd Pardalisca – den Sklaven Calinus als Braut. Der *senex* kann den Beginn der *domum deductio* kaum erwarten. Pardalisca berichtet, wie er die Köche, die sich bei der Zubereitung des Hochzeitsmahls absichtlich Zeit lassen, zur Eile antreibt (765 f.):

> quin agitis hodie? quin datis, si quid datis?
> properate, *cenam iam esse coctam oportuit.*

Endlich entschließt er sich, auf das Mahl zu verzichten. Ungeduldig wartet er zusammen mit Olimpio vor dem Haus. Noch bevor die Braut erscheint, stimmen beide den Hymenaios an.[50] Doch auch das laute Singen bringt zunächst nicht den erhofften Erfolg (806–810):

> Ol. Quid si etiam suffundam hymenaeum, si qui citius prodeant?
> Lys. Censeo, et ego te adiutabo in nuptiis communibus.
> Lys. et Ol. Hymen hymenaee o hymen.
> Lys. Perii hercle ego miser, dirumpi hymenaeum cantando licet:
> illo morbo quo dirumpi cupio, non est copia.

Ebenso wenig gelingt es dem Chor in der *Medea*, die Hochzeitsfeierlichkeiten zu beschleunigen. Es wird nicht plötzlich Abend. Die Aufforderungen bleiben ohne Antwort. Auch der letzte Wunsch, der trotz der allgemeinen Formulierung sicher an die Adresse Medeas gerichtet ist (*tacitis eat illa tenebris, / si qua peregrino nubit furtiva marito*: 114 f.), erfüllt sich nicht. Im Gegenteil. Es sind nicht die Braut und die festliche Hochzeitsgesellschaft, die im Anschluß an das Lied aus dem Haus treten: Es ist Medea.

Fassen wir die Ergebnisse zusammen: Senecas Medea reagiert am Beginn des zweiten Aktes auf eine andere Phase der Hochzeitsfeierlichkeiten als Ovids Medea. Ovid beschreibt im zwölften Heroidenbrief die Prozession,

[50] Eine ähnliche Funktion hat der Refrain *hymen o Hymenaee, hymen ades o Hymenaie* in Catull. 62, der nach der Auffassung von Thomsen (2002, 268) von den Gästen gesungen wird, die ungeduldig die bevorstehende *deductio* erwarten.

durch welche die Braut am Abend in das Haus des Ehemanns geleitet wird. Der Brief schließt mit Drohungen gegen die neue Braut und den Schwiegervater, d.h. mit der Ausführung der Rache ist wohl (wie bei Euripides) erst nach der vollzogenen Hochzeit zu rechnen.[51] Bei Seneca setzt die Handlung früher, wahrscheinlich bereits am Vormittag des Hochzeitstages ein. Seneca verwendet *hymenaeus* (116) in einem nicht technischen Sinn.[52] Das die Hochzeit ankündigende Lied der Bürger Korinths ist für Medea das Signal, daß sich ihre schlimmsten Befürchtungen *an diesem Tag* verwirklichen werden, für die Rezipienten gibt es zugleich *einen Überblick über die Reihenfolge der bevorstehenden Zeremonien*. In dieses Ablaufschema fügen sich die Angaben im Prolog problemlos ein. Hochzeitsopfer und anschließende abendliche *deductio* haben tatsächlich noch nicht stattgefunden. Dazu paßt der bisher einzige direkte Verweis auf die Tageszeit: Das Präsens *spectat* (28) – übrigens das zentrale Wort des gesamten Prologs – macht klar, daß die Sonne in der Gegenwart der Sprechenden noch am Himmel steht, eine Aussage, die zumindest kurz vor Sonnenuntergang eher unpassend wäre.[53] Zugleich ergibt sich eine erste *Parallelisierung zwischen dem Ablauf der Hochzeitszeremonien und der Rachehandlung*. Prolog und erstes Chorlied beginnen jeweils mit einer Einladung der Götter zur Hochzeit von fast gleicher Länge (1–18; 56–74 = 19 Verse).[54] Die Intention ist jeweils eine

---

51 Wenn *Heroides* 12 tatsächlich als Prequel von Ovids *Medea*-Tragödie zu lesen ist (siehe oben S. 165 Anm. 12), dann hätte sich Ovid in seinem Drama, was den *point of attack* angeht, an Euripides angeschlossen.

52 Der „Dulorestes" des Pacuvius spielt *am Tag der Hochzeit* wohl von Oeax, dem Bruder des Palamedes und Parteigänger des Aegisthus, mit Erigona oder Electra (frg. 89 Schierl): *gnatam despondit, nuptiis hanc dat diem*. Siehe Manuwald (2003, 113f.) und Schierl (2006, 246 und 249f.). Auch in diesem Stück wird ein Hochzeitslied erwähnt (frg. 88 Schierl): *hymenaeum fremunt / aequales, aura resonit crepitu musico*. Schierl weist beide Fragmente dem Prolog bzw. dem Beginn des Stückes zu. Auch hier ließe sich der Widerspruch, daß der Hochzeitstag bevorzustehen scheint und zugleich bereits vom *hymenaeus* die Rede ist, mit der nicht technischen Verwendung des Begriffs erklären. Die fragmentarische Überlieferung erlaubt aber keine eindeutige Entscheidung.

53 Das verwendete Verb *decurrere* impliziert nicht, daß die Sonne ihren mittäglichen Höchststand bereits hinter sich gelassen hat. Siehe OLD s. v. decurro 5b: „(of a heavenly body) to travel over its course".

54 Im Prolog nennt Medea: *di coniugales* (1a), Lucina (1b–2a), Minerva und Neptun (2b–4), Titan (= Helios, 5), Hecate (6–7a), Iasons Schwurgötter (7b–8a) sowie die als Götter Medeas (8b–9a) apostrophierten Unterweltsgötter, deren Anrufung die gesamte zweite Hälfte des Gebets einnimmt: Chaos, Manes (9b–10), Hades und Persephone (11–12a) und die Erinyen (14–18). Im ersten Chorlied werden angerufen: die Götter, die Himmel und Meer regieren, *Tonantes* (= Jupiter und Juno, 59f.), Lucina (61–62a), Venus oder Pax (62b–66), Hymenaeus (67–70), Vesper (71–74). Die Mitte des Gebets bildet die Anrufung von Venus/Pax.

andere. Der Chor hofft auf den Schutz der *superi*, Medea, die auch die unterirdischen Götter (9 ff.) mit einbezieht, bittet *voce non fausta* (12) um den Tod der königlichen Familie. Die frommen Wünsche des Chores werden sich, so dürfte das Publikum bereits ahnen, nicht erfüllen (Hine 1989, 413–415; Davis 1993, 189–195).

Zweiter Akt

Im zweiten Akt wird deutlich, welche Komplikationen sich für den weiteren Verlauf der dramatischen Handlung ergeben, wenn man das erste Chorlied als Hymenaios im technischen Sinn deutet und das Stück entsprechend erst am Abend beginnen läßt. Zugleich findet sich ein weiteres starkes Indiz, das die oben vorgeschlagene Rekonstruktion der zeitlichen Abfolge bestätigt.

Obwohl Medea jetzt über den Beginn der Hochzeitsfeierlichkeiten informiert ist, scheint sie ruhiger zu sein als im Prolog, sie verteidigt Iason sogar (116–149). Thurn (2002, 351) hat diese Entwicklung überzeugend erklärt: „Der Unterschied zwischen Medeas rasendem Prolog und ihren bedächtigeren Überlegungen nach dem Hymenaios erklärt sich durch die Annahme, daß der Prolog eine Reaktion auf den direkt gegen sie gerichteten Hausverweis ist, während Iasons – in Medeas Augen erzwungene – Heirat sie nur indirekt angreift." Es folgt eine kurze Diskussion mit der Amme, deren Aufforderung zur Flucht Medea ignoriert (150–176). Diese Auseinandersetzung wird unterbrochen durch den Auftritt Creos, den das Knarren der Palasttür ankündigt (*sed cuius ictu regius cardo strepit? / ipse est Pelasgo tumidus imperio Creo*: 177 f.). Das Haus Iasons, das Medea immer noch bewohnt, liegt also in unmittelbarer Nähe des Palastes.[55] Creo möchte, so erfahren wir in seinem Auftrittsmonolog, Medea ebenso loswerden wie der Chor. Sein ursprünglicher Plan war es, sie sofort zu töten. Dann hat er den Bitten Iasons nachgegeben und ihr das Leben geschenkt (183 f.). Am Ende des Aktes wird er nochmals nachgeben – diesmal den Bitten Medeas.

Der Chor der Korinther hatte den Namen ‚Medea' ängstlich gemieden. Im Gespräch mit der Amme wird dieser Name zum Kristallisationspunkt der neuen Identität Medeas als Rächerin, zur Chiffre für das, was Medea sich selbst schuldig zu sein glaubt (*Medea superest*: 166; NUT. *Medea* – ME. *Fiam*: 171).[56] Vor diesem Hintergrund muß die arglose Verwendung dieses

[55] Vgl. oben S. 171 Anm. 35 und unten S. 207 f.

[56] Durch die prägnante Verwendung des eigenen Namens konstruieren Senecas Figuren ihre Identität. Siehe Braden (1985, 33 f.) sowie Fitch und McElduff (2002, 24–27). Dieser

ominösen Namens durch Creo – es ist gleich das erste Wort, das er auf der Bühne spricht – auffallen (179–181):

> Medea, Colchi noxium Aeetae genus,
> nondum meis exportat e regnis pedem?
> molitur aliquid: nota fraus, nota est manus.

Creo verkennt das besondere Potential, das in dem Namen ‚Medea' steckt. Zwar weiß er genau, daß die Kolcherin eine gefährliche Frau ist, eine *machinatrix facinorum* (266), die durch List und Gewalt ihre Ziele zu erreichen weiß (*nota fraus, nota est manus*: 181).[57] An der einzigen Stelle, an der er auf ihre Zauberkräfte rekurriert, stellt er sie aber abfällig als eine Giftmischerin und Kräuterhexe hin, die *seinen Mitbürgern* Angst macht (*letales simul / tecum aufer herbas, libera cives metu*: 270). Der Chor der Korinther schätzt in seiner abergläubischen Furcht die Lage richtiger ein als der machtbewußte König, der glaubt das *monstrum ... saevum horribile* (191) kontrollieren zu können.[58] Wenn er sich von seinen Dienern abschirmen läßt (*arcete, famuli, tactu et accessu procul*: 188), so ist das nicht so sehr ein Zeichen von Feigheit:[59] Vielmehr will er verhindern, daß Medea das Bittritual wiederholt, mit dem sie vormals ihre Aufnahme in Korinth erreicht hat (... *cum genua attigi / fidemque supplex praesidis dextra peti*: 247 f.).[60]

Prozeß kann nicht nur eine Entfaltung, sondern auch eine Engführung bedeuten (Fitch und McElduff 2002, 26): „The process of ‚becoming Medea' is in fact a radical simplification: it involves destroying the self-in-relationship, viz. as mother of Jason's children and therefore still connected to him. Though she speaks of her revenge as the achievement of her mature *ingenium* (910), she is defining and so simplifying her *ingenium* as that of powerful witch. This is not maturity, but rather reversion to an earlier and cruder identity, that of Colchian (43–45, 677, 752) ..."

[57] Während die Medea des Euripides eine „Intrigantin beachtlichen Formats" (Lefèvre 1997, 74) ist, spielt dieser Aspekt bei Senecas Medea eine untergeordnete Rolle (ebd., 75): „Intrigieren ist unter ihrer Würde." Das Bild, das sich Creo von Medea macht, paßt also eigentlich besser zur Euripideischen *persona*.

[58] In seinem Gespräch mit Medea vermeidet Creo ihren Namen aus Verachtung, nicht aus Furcht. Der Chor verwendet den Namen ‚Medea' erstmals gegen Ende seines zweiten Liedes (362): *maiusque mari Medea malum* ... Vgl. Medeas eigene Worte (516 f.): *est et his maior metus / Medea*. Auch die Amme schwelgt in der *m*-Alliteration (674 f.). Diese Alliterationen behandeln Traina (1979, 273–275) und Segal (1982, 241 f.); auf das etymologische Spiel ‚Medea – μῆτις, *mens*' (*Medea nunc sum; crevit* ingenium *malis*: 910) verweisen Fitch und McElduff (2002, 26). Beide Elemente finden sich bereits bei Ovid (her. 12,212): *nescioquid certe* mens m*ea* m*aius agit*. Siehe Hinds (2011, 23). Auch im *Oedipus* spielt Seneca mit dem Namen des Titelhelden, den er wie bereits Sophokles (OT 387) von dem Verb οἶδα ableitet (216): *ambigua soli* noscere *Oedipodae datur*. Siehe Frank (1995, 129) und Boyle (2011, 169 z. St.: „translingual pun").

[59] So Maurach (1972 [1966], 297).

[60] Aus denselben Gründen weicht Odysseus vor Polyxena zurück, was diese ausführlich

Am Ende des Aktes gelingt es Medea, einen kurzen Aufschub der Verbannung zu erwirken (*brevem moram*: 288, *tempore exiguo*: 291; *parum … temporis*: 293) – angeblich für die Verabschiedung von ihren Kindern. Dammer (2004) hat gezeigt, daß Medeas Sieg über Creo nur verständlich wird, wenn man davon ausgeht, daß sie den König durch den Appell an eine Öffentlichkeit unter Druck setzt. Da Creo Medea rhetorisch nicht gewachsen ist, ist er gezwungen nachzugeben, um vor seinen Bürgern nicht als Tyrann und Unmensch dazustehen. Dammer sieht diese Öffentlichkeit in der Präsenz der *famuli* (188) gegeben. Dies scheint weniger wahrscheinlich, da es sich hier um eine vom König abhängige Leibgarde handeln dürfte. Näherliegend ist die Annahme, daß der Chor nach seinem Lied nicht abgeht, sondern im Bühnenhintergrund (außer Hörweite) präsent bleibt. Die Warnung der Amme, Medea solle sich nicht durch *professa … odia* (154) in Gefahr bringen, würde so noch verständlicher (150–154). Nach dem Auftritt Creos würde der Chor dann Zeuge der Auseinandersetzung werden. Das *libera* cives *metu* (270) bekäme dann ebenfalls einen konkreten Bezug. Abgehen würde der Chor erst nach seinem zweiten Lied (379), um für das dritte Lied erneut aufzutreten (579).

Creo gewährt Medea einen Tag[61] (294–299):

> CR. Etsi repugnat precibus infixus timor,
> unus parando dabitur exilio dies.
> ME. Nimis est, recidas aliquid ex isto licet;
> et ipsa propero.
> CR. Capite supplicium lues,
> clarum priusquam Phoebus attollat diem
> nisi cedis Isthmo.

Medea entgegnet, sie würde sogar mit weniger Zeit auskommen – eine versteckte Drohung. Die ‚Eile', von der sie spricht, läßt sich auf ihre Hoffnung, Iason zurückzugewinnen, ebenso beziehen wie auf ihren Plan, ihre Gegner zu bestrafen. Diesen Plan wird sie noch vor dem Abend vollenden – allerdings in anderer und furchtbarerer Weise, als sie zu diesem Zeitpunkt weiß.

Wer das erste Chorlied als Prozessionslied deutet, das die abendliche *deductio* begleitet, gerät hier in Schwierigkeiten, wie Zwierlein (1986, 161f.

kommentiert (Eur. Hek. 342–345): ὁρῶ σ', Ὀδυσσεῦ, δεξιὰν ὑφ' εἵματος / κρύπτοντα χεῖρα καὶ πρόσωπον ἔμπαλιν / στρέφοντα, μή σου προσθίγω γενειάδος. / θάρσει· πέφευγας τὸν ἐμὸν Ἱκέσιον Δία·

[61] Bei Euripides ist es Medea, die in ihrer Bitte die Frist auf einen Tag begrenzt (340–342). Siehe Schwindt (1994, 90 und 93f.).

Anm. 70) herausgearbeitet hat: Creo kann Medea nicht erst am Abend „einen Tag“ versprechen und diese Frist dann schon am nächsten Morgen (*clarum priusquam Phoebus attollat diem*: 298) enden lassen. Das wäre ja nur eine Nacht. Zwierlein nimmt deshalb an, die Handlung beginne zwar am Abend, der zweite Akt aber sei am Morgen des nächsten Tages anzusetzen. Ein solches Zeitschema hat etwa Terenz seinem *Heautontimorumenos* zugrunde gelegt. Dazu bemerkt der spätantike Kommentator Eugraphius (zu Haut. 410, p. 177 f. Wessner):

> notandum ex hac scaena, quod in nulla alia comoedia licet reperire, ut biduum tempus in comoedia sit: *omnes enim uno die actus suos explicant* ex eo ipso, quod cuncta effici possunt, ut aut nuptiae celebrentur aut cognitio fiat expositi aut aliquid horum.[62]

Der Haupteinwand gegen Zwierleins Lösung ist aber nicht die Seltenheit des *biduum tempus* als Zeitspanne einer dramatischen Handlung, viel gravierender ist, daß sich im Text kein einziger deutlicher Hinweis auf einen solchen Zeitsprung finden läßt, während der Anbruch des neuen Tages zu Beginn des dritten Aktes bei Terenz deutlich markiert wird (*luciscit hoc iam*: 410; vgl. Arnott 1979, 350 f.). Zwierlein traut Seneca eine solche Handlungsführung ohne weiteres zu, was Thurn (2002, 350 Anm. 67) zu Recht kritisiert: „Erklärbar sei die Absurdität, daß ein Drama am Abend beginne und daß, ohne daß etwas darauf hingedeutet hätte, kurz darauf Morgen sei, mit dem Charakter des Rezitationsdramas, das, so darf man schließen, einen Liebhaber des Surrealen zum Hörer voraussetzt.“ Schwindt (1994, 95–97) nimmt ebenfalls einen Zeitsprung am Anfang des zweiten Aktes an.[63] Schmidt (2004a, 334 f.) koppelt Prolog und erstes Chorlied komplett von der Dramenhandlung ab. Beide ständen außerhalb der zeitlichen Sukzession (335):

---

[62] Zur Frage, ob die Zweitägigkeit auf Menander zurückgeht oder von Terenz eingeführt wurde, siehe Lefèvre (1994, 130–132). Die Diskussion, ob die Handlung von Menanders *Epitrepontes* zwei Tage umfasst (so Sandbach 1986, 156–158) oder, wie üblich, nur einen Tag (so Arnott 1987), faßt Furley (2009, 167–169) zusammen, der sich Arnott anschließt. Eugraphius' Bemerkung, daß für die dramatische Behandlung einer Hochzeit ein Tag als vollkommen ausreichend angesehen wird, ist eine schöne Bestätigung für die hier vorgelegte Rekonstruktion der Zeitstruktur von Senecas *Medea*.

[63] Die Verse 116 f. faßt Schwindt (ebd.) in recht künstlicher Weise „als unverhüllten zeitlichen Neubeginn“ auf (S. 96): „‚Verloren bin ich! Der Hymenaeus ist an mein(e) Ohr(en) gedrungen (gestern, und hallt noch in meinen Ohren; Perfekt!). Kaum glaube ich selbst, kaum bisher (d. i. auch jetzt noch nicht, sc.: am nächsten Morgen!) an ein so großes Übel.‘“

> Der ‚Zeitsprung' ist nur ein solcher, wenn man von realer Zeit und realem Zeitkontinuum als Voraussetzungen ausgeht. Bei der Annahme vorherrschender und grundlegender thematischer, kontrastierender, spiegelnder Verknüpfung von Handlungselementen verschwindet der Eindruck von Diskontinuität …

Thurn (2002, 350 f.) vertritt demgegenüber wie bereits Marek (1909, 7) die Auffassung, daß die Akte 3 bis 5 in den Abendstunden nach der *deductio* spielen. Gegen diese Lösung sprechen drei Gründe: 1) Wie oben ausgeführt, gibt Creo nach, weil er vor den Bürgern Korinths nicht als Tyrann dastehen will. Dieses Ziel würde er verfehlen, wenn der gewährte „Tag" den Namen eigentlich nicht verdiente.[64] 2) Wie wir sehen werden, motiviert Creo seinen Abgang mit Hinweis auf die bevorstehenden Opferhandlungen (*sacra … thalami*: 299). Hier dürften die Hochzeitsopfer gemeint sein, die nach dem im ersten Chorlied gegebenen Ablaufschema der *deductio* vorausgehen.[65] 3) Die verbleibende Abendzeit böte ein zu enges Zeitfenster für die Ereignisse der Akte 2 bis 5. Auf diese Schwierigkeit hat bereits Marek (1909, 16) hingewiesen:

> … in Medea … parodo finita vesper appropinquat. Tamen post septingentos circiter versus diem adhuc esse e chori verbis cognoscimus (v. 874 sqq.). Quod re vera fieri non potest, cum intra hoc tempus res gravissimae accidant: Medea enim consilium suum cum nutrice communicat, a Creonte regno decedere iubetur, ab Iasone repudiatur, vestem arte sua mortiferam reddit, dona per liberos Creusae mittit.[66]

Ebenso bemerkt Hine (2000, 121): „… at 431–559 Iason appears for a long dialogue with M. that can scarcely be fitted into the wedding rituals."

Alle Schwierigkeiten, die sich ergeben, wenn man das Stück am Abend beginnen läßt, fallen weg, wenn das erste Chorlied nicht als abendliches Prozessionslied aufgefaßt wird. Vielmehr kündigt der Chor, wie oben dargelegt, am Vormittag des Hochzeitstages die bevorstehenden Zeremonien an.

---

[64] Recht hat Thurn (2002, 350 Anm. 67) allerdings, wenn er gegen Zwierlein betont, daß man aus den wiederholten Hinweisen Medeas auf den Entscheidungstag (300, 399, 423, 749) nicht ohne weiteres schließen darf, es sei „hellichter Tag".

[65] Anders Schwindt (1994, 96): „Die *sacra … thalami*, zu denen Kreon 299 f. eilt, meinen dann die Feierlichkeiten des Tags nach der Hochzeitsnacht, der ἐπαύλια, lat. *repotia*, an welchen u.a. die Braut ihre Festtagsgeschenke (Verwandtenbesuche) empfing. Mit diesem Brauch ganz übereinstimmend ist denn auch die Entsendung der Hochzeitsgeschenke 845 ff. …" Vgl. Macr. Sat. 1,15,22: *postridie autem nuptam in domo viri dominium incipere oportet adipisci et rem facere divinam.*

[66] Ebenso Schwindt (1994, 96).

Die Handlung des Stückes umfaßt einen Tag – nach Eugraphius eine hinreichende Zeitspanne für die dramatische Präsentation einer Hochzeit. Dieser Tag ist mit der von Creo gesetzten Frist identisch.

Seinen Abgang motiviert Creo mit einem deutlichen Verweis auf die bevorstehenden Hochzeitszeremonien, die seine Teilnahme erfordern (299 f.):

> sacra me thalami vocant,
> vocat precari festus Hymenaeo dies.

Genannt werden die *sacra … thalami* und das ‚Gebet an Hymenaeus'. Hochzeitsopfer wurden von Medea (*postque sacrificas preces / caedam dicatis victimas altaribus*: 38 f.) und dann im ersten Chorlied erwähnt (59–66). Im Anschluß an die Götter, denen geopfert werden soll, rief der Chor auch Hymenaeus und Abendstern herbei, weil ohne sie die abendliche Prozession nicht beginnen kann (67–74). Diese Angaben helfen dem Publikum, den zweiten Akt in den Zeitrahmen des Hochzeitstages einzuordnen. Der König verläßt die Bühne, um nunmehr eben die *sacra thalami* zu vollziehen, deren Bevorstehen Medea im Prolog befürchtet und deren Beginn der Chor herbeigesehnt hat. Die *domum deductio* wird sich anschließen. Das letzte Wort des Aktes ist zugleich das letzte Wort, das Creo im Stück spricht: *dies* (300). Creo meint den Hochzeitstag (*festus … dies*). Unterstrichen wird noch einmal, daß die Medea gesetzte Frist, von der unmittelbar zuvor die Rede war (*dies*: 295), mit diesem Festtag zusammenfällt: Der Hochzeitstag, der Tag Creusas, wird zugleich der Tag der Rache, der Tag Medeas, sein.

Dritter Akt

Am Anfang des dritten Aktes kreisen Medeas Gedanken immer noch um den einen ihr von Creo bewilligten Tag, der der Hochzeitstag ist und der zugleich der Tag der Rache sein soll (398–400):

> regias egone ut faces
> inulta patiar? segnis hic ibit dies,
> tanto petitus ambitu, tanto datus?

In der Regel wird *dies* hier von den Interpreten auf die Frist bezogen, die Medea *ambitu* erbeten und Creo *ambitu* gewährt habe.[67] Dafür spricht, daß

[67] Farnabius (1678, 26): „Vix a Creonte impetratus sup. v. 295." Ebenso Costa (1973, 109): „sought and granted by such insistence", Hine (2000, 69): „requested and won with such

die Verben *petere* und *dare* bereits am Ende des zweiten Aktes mit Bezug auf die Frist verwendet worden sind (*fraudibus tempus petis*: 290; *dabitur exilio dies*: 295). Hinzu kommt, daß Medea im folgenden mit *dies* ganz offensichtlich die von Creo zugestandene Zeitspanne meint (421–423):

liberis unus dies
datus est duobus. non queror tempus breve:
multum patebit.

Allerdings ist eine andere Deutung vorzuziehen: Gemeint ist – vorbereitet durch die unmittelbar vorher genannten *regias ... faces* (398) – der Hochzeitstag. Auf diese Möglichkeit verweist Farnabius (1678, 26 z. St.): „alii de die nuptiali exponunt quem Creon ambivit.“[68] Noch wahrscheinlicher ist, daß Medea auch Iason mit einbezieht. Dann wäre folgendermaßen zu paraphrasieren: „Soll ich diesen Tag (der Hochzeit) untätig verstreichen lassen, der (von Iason) mit solchem Ehrgeiz erstrebt und (von Creo) mit (eben) solchem Ehrgeiz gewährt worden ist. (Nein, auch ich muß jetzt meinen ganzen Ehrgeiz in meine Rache setzen.). “Die Namen ihrer Gegner spart Medea aus. Der Ehrgeiz Creos besteht für Medea darin, daß er den von ihr geretteten *dux ducum* (vgl. 233) als Schwiegersohn haben möchte, mag er selbst auch die Bedeutung Iasons herunterspielen und sich als Retter in der Not darstellen (*generum exulem legendo et adflictum et gravi / terrore pavidum*: 255 f.). Im selben Atemzug klagt sie Iason an: Er ist ehrgeizig, weil er die Verbindung zum korinthischen Königshaus sucht (vgl. 529). In ihrem Zornausbruch unterscheidet Medea nicht mehr zwischen ihren Gegnern: *sternam et evertam omnia* (414).

Zu vergleichen ist das Selbstgespräch Medeas am Anfang des zweiten Aktes: Dort beschuldigte sie zunächst Iason (*hoc facere Iason potuit ...?*: 118), um dann die ganze Schuld Creo zuzuweisen (*quid tamen Iason potuit ...?*: 137; *culpa est Creontis tota, qui sceptro impotens / coniugia solvit ...*: 143 f.). Der König allein ist es, der die Hochzeit betreibt. In ihrer Unterredung mit Creo wiederholt sie dann diesen Vorwurf (218 f.):

insistence“ und Fitch (2002a). Folgt man dieser Deutung, gibt Maurach (1972 [1966], 299 Anm. 9) die beste Erklärung für *ambitu*: „Beachtenswert ist das Spiel mit dem Worte *ambitus* in v. 400: Medea hat, wie sie sagt, durch würdeloses Schmeicheln einen Tag Aufschub erhalten, den Creo *ambitu* gegeben habe. ... Medea verwendet dasselbe Wort in verschiedener Bedeutung, das zweite Mal in der des „Großtuns“ (ep. 5, 3; 60, 3; 68, 3) und beugt so dem Anschein eines Edelmuts des Herrschers vor.“

[68] Über den Hochzeitstag Poppaeas sagt die Amme (Oct. 693–695): *certe* petitus *precibus et votis dies / nostris refulsit: Caesari iuncta es tuo / taeda iugali ...*

petebant tunc meos thalamos proci,
qui nunc petuntur.

Die Spitze richtet sich natürlich gegen einen ganz bestimmten Freier, eben gegen Iason, den Creo als Schwiegersohn haben will. An beiden Stellen – hier und am Anfang des dritten Aktes – verwendet Medea das Verb *petere* und verschweigt den Namen ihres Gegners: Das *tanto petitus ambitu* knüpft an das *qui nunc petuntur* an – allerdings mit einem entscheidenden Unterschied: Jetzt erscheint nicht mehr Creo, sondern Iason als die treibende Kraft: Beide sind von Ehrgeiz getrieben, aber Creo ‚gewährt' nur, was Iason ‚haben will'. Doch Medea bleibt bei diesem doppelten Vorwurf gegen Iason und Creo nicht stehen. Kaum hat sie sich wieder etwas beruhigt, versucht sie wie bereits am Anfang des zweiten Aktes, Iason gegen ihre eigenen Vorwürfe zu verteidigen.[69] Furcht, nicht Ehrgeiz, war, so möchte sie sich immer noch einreden, sein Motiv, gezwungen, nicht freiwillig, hat er sie verlassen (415–417):

timuit Creontem ac bella Thessalici ducis?
amor timere neminem verus potest.
sed cesserit *coactus* et dederit manus …

Ohne eine vorangehende konkrete Beschuldigung Iasons, wie sie sich am Anfang des zweiten Aktes findet (118), würde diese Verteidigung ziemlich überraschend auf den Zornausbruch (397–414) folgen, der zwar – nach der traditionellen Deutung – die „königliche Hochzeit" (398), nicht aber Iasons besondere Rolle dabei thematisiert.[70] Die hier vertretene Interpretation hat also einen doppelten Vorteil: Einerseits wird erneut betont, daß der Hochzeitstag mit dem Tag der Rache zusammenfällt. Andererseits stellt der Vorwurf, Iason hätte den Hochzeitstag *ambitu* erstrebt, den Anknüpfungspunkt für die unmittelbar folgende Verteidigung durch Medea bereit. Es dürfte kein Zufall sein, daß der *ambitus*-Vorwurf ganz am Ende ihrer Diskussion mit Iason, nachdem alle ihre Versuche, ihn zur Flucht zu bewegen, gescheitert sind, ein zweites Mal auftaucht (529): Ia. *Alta extimesco sceptra.* Me. *Ne cupias vide.*

Am Ende ihres Selbstgespräches bemerkt Medea, Iason sei aus Feigheit einer letzten Aussprache mit ihr aus dem Weg gegangen (418 f.):

---

[69] Aufschlußreich ist, daß sie den Namen ‚Iason' selbst bei diesen Verteidigungsversuchen nicht verwendet (Costa 1973, 110 zu 415).

[70] Ein konkreter Vorwurf gegen Iason ist aus den Versen 397–398a allein nicht zu entnehmen: Dort ist nur gesagt, daß der Haß (auf ihre Gegner) genauso maßlos sein müsse wie ihre Liebe (zu Iason).

adire certe et coniugem extremo alloqui
sermone potuit – hoc quoque extimuit ferox …

Hier wird der sich anschließende Auftritt Iasons vorbereitet. In seinem Auftrittsmonolog spricht dieser über seine Motive (431–446): Nicht Ehrgeiz, nicht Furcht, sondern *pietas* (438) bestimmt ihn, die Verbindung mit Creusa einzugehen: Er möchte seine Kinder absichern (*nati patrem vicere*: 440) und hofft, Medea im Interesse der Kinder zum Verzicht auf ihn und zum Verlassen Korinths überreden zu können (*consulere natis malle quam thalamis reor*: 442). Demgegenüber möchte Medea erreichen, daß Iason gemeinsam mit ihr flieht. Euripides läßt Iason und Medea vor der Schlußkonfrontation zweimal zusammentreffen, Seneca nur einmal (Costa 1973, 111 zu 431–559). Seine besondere Bedeutung bekommt diese Begegnung gerade durch den *Zeitfaktor*. Creo hat bei seinem Abgang darauf verwiesen, daß die *sacra thalami* unmittelbar bevorstehen (299). Iason verschiebt seine Aussprache mit Medea also tatsächlich bis zum letztmöglichen Termin. Dieses ‚Prokrastinieren' paßt gut zu seinem passiven Verhalten, bezeichnet er sich doch selbst als *defessus malis* (518).[71] Von Medea in die Enge getrieben, bietet sich ihm der selbstgeschaffene Zeitdruck dann als probate Begründung für den Abbruch des Gesprächs an (530): *suspecta ne sint, longa colloquia amputa*. Für Medea ist der Zeitpunkt der Unterhaltung ebenfalls bedeutungsvoll: Da die Heirat mit Creusa noch nicht endgültig vollzogen ist, erscheint ihr verzweifelter Versuch, Iason doch noch zur Flucht zu bewegen, um so verständlicher. Daß sie dabei (wie Creo vorher) Iason als *regius … gener* (460; vgl. 421) anspricht, bedeutet natürlich nicht, daß die Hochzeitszeremonien bereits abgeschlossen sind. Creo verwendet den Begriff (184), weil er fest überzeugt ist, daß die Ehe nicht mehr verhindert werden kann. Medea macht ihrem Zorn Luft, indem sie das unvermeidlich Erscheinende als Faktum vorwegnimmt.[72] Aus demselben Grund bezeichnet sie sich selbst – gegen ihre eigene Überzeugung (vgl. besonders 920) – zweimal als *paelex* (462, 495).

Nach dem Abbruch der Unterredung und dem Abgang Iasons wendet sich Medea endgültig der konkreten Umsetzung ihrer Rachepläne zu. Ziel des Angriffs ist zunächst Creusa (*Creusae*: 817; *nova nupta*: 839). Geschenke spielen bei der Ausführung eine entscheidende Rolle (570–576):

est palla nobis, munus aetheriae domus
decusque regni, pignus Aeetae datum

---

71 Zur Passivität Iasons siehe Lefèvre (1997, 79 f.).

72 Zur Verwendung der Begriffe *gener* und *socer* in Senecas *Medea* siehe Abrahamsen (1999, 113–115).

a Sole generis, est et auro textili
monile fulgens quodque gemmarum nitor
distinguit aurum, quo solent cingi comae.
haec nostra nati *dona nubenti* ferant,
sed ante diris inlita ac tincta artibus.

Das Präsens *nubenti* deutet darauf hin, daß die Geschenke der Braut von den Kindern Medeas überreicht werden sollen, *während die Hochzeitsfeierlichkeiten noch im Gange sind.* Dieselbe Formulierung verwendet Medea am Ende des vierten Aktes, nachdem sie die todbringenden Geschenke präpariert hat (843 f.):

peracta vis est omnis: huc gnatos voca,
pretiosa per quos *dona nubenti* feram.

Bei den drei Geschenken – Mantel, Hals- und Kopfschmuck[73] – handelt es sich um traditionelle Hochzeitspräsente.[74] Geschenke können im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten zu verschiedenen Gelegenheiten überreicht werden. In Griechenland erhält die Braut am Tag nach dem Hochzeitstag Geschenke von Verwandten und Freunden.[75] Geschenke werden aber auch bei der Entschleierung der Braut (ἀνακαλυπτήρια) überreicht.[76] In Catulls carm. 64, das die Hochzeit von Peleus und Thetis beschreibt – „the greatest social event of Greek mythology“ (Oakley und Sinos 1993, 24) – bringen am Hochzeitsmorgen zunächst die Menschen Geschenke (*dona ferunt prae se*: 34). Nachdem sich diese zurückgezogen haben, erscheinen die Götter ebenfalls mit Geschenken (278–302). Auch Geschenke des Bräutigams vor der Hochzeitsnacht werden erwähnt.[77] Die römischen Juristen diskutieren

73 Euripides erwähnt zwei Geschenke: Peplos und goldenen Haarkranz (λεπτόν τε πέπλον καὶ πλόκον χρυσήλατον: Med. 949). Hygin nennt nur den Kranz (fab. 25,27), Apollodor nur das Gewand (1,28).

74 Helena überreicht Telemach beim Abschied einen Peplos, der als Geschenk für seine Braut bestimmt ist (Od. 15,125–127). Als Penelope zum Schein in die Hochzeit einwilligt, erhält sie von den verschiedenen Freiern Geschenke. Genannt werden ein Peplos, Halsketten und Ohrringe (Od. 18,290–299). Mantel, Zepter, Hals- und Kopfschmuck überreicht Aeneas Dido (Aen. 1,647–655). Diese Geschenke können, obwohl nicht so gemeint, von der Empfängerin (und vom Rezipienten) als Brautgeschenke aufgefaßt werden. Siehe außerdem Lucan. 2,363: *colla monile decens* (scil. *cingit*); Hyg. Astr. 2,5,1: *dicitur enim in insula Dia cum Ariadne Libero nuberet, hanc primum coronam muneri accepisse a Venere et Horis, cum omnes dei in eius nuptiis dona conferrent.*

75 Vgl. oben S. 182 Anm. 65.

76 Vgl. unten S. 209.

77 Apul. met. 6,6: *at Venus terrenis remediis inquisitionis abnuens caelum petit. iubet instrui currum quem ei Vulcanus aurifex subtili fabrica studiose poliverat et* ante thalami rudimentum nuptiale munus obtulerat *limae tenuantis detrimento conspicuum et ipsius auri damno pretiosum.*

den rechtlichen Status von Geschenken, welche die Braut vor oder während der Hochzeit erhält.[78] Es spricht also nichts gegen die Annahme, daß die von Medea präparierten Geschenke der Braut am Hochzeitstag vor der Heimführung übergeben werden sollen.

Fassen wir zusammen: Am Ende des zweiten Aktes motiviert Creo seinen Abgang durch Hinweis auf die bevorstehenden Hochzeitsopfer und die sich anschließende *domum deductio*, die durch Anrufung des Hymenaeus eingeleitet wird (299 f.):

> sacra me thalami vocant,
> vocat precari festus Hymenaeo dies.

Die kurze noch verbleibende Zeit vor Beginn dieser entscheidenden Hochzeitszeremonien nutzt Iason im dritten Akt für sein Zusammentreffen mit Medea. In Vers 559 bricht er dann überstürzt auf, um seine Rolle als Bräutigam zu erfüllen. Diese kurzen Andeutungen genügen, um das Publikum daran zu erinnern, daß die Hochzeitsfeierlichkeiten im Off den normalen, vom ersten Chorlied vorgegebenen Verlauf nehmen. Die Hochzeit selbst ist zu keiner Zeit Teil des auf der Bühne präsentierten Spiels. Vergleichbar ist die Behandlung der Hochzeit von Nero und Poppaea in der *Octavia*. Am Hochzeitstag treten nicht das Brautpaar, sondern der Geist der Mutter Neros, Octavia und der Chor der römischen Bürger auf. Agrippina erscheint vor Tagesbeginn mit der Absicht, bei der Vermählung die „stygische Fackel" (594) voranzutragen. Octavia verläßt weinend das väterliche Haus (*sed quid patrios saepe penates / respicis udis confusa genis?*: 665 f.), nicht als schüchterne Braut – für die eine solche Beschreibung ja auch passen würde (siehe Hersch 2010, 144) –, sondern als geschiedene Frau. Der Chor entschließt sich beim Anblick des Hochzeitsschmuckes und besonders der Bilder des Brautpaares (*en oculis undique nostris / iam Poppaeae fulget imago / iuncta Neroni*: 682–684) zur Revolte. Im Fall einer Aufführung ließe sich die Hochzeitsprozession als *dumb show* vor oder nach dem Auftritt Octavias inszenieren. Für eine andere Lösung plädiert Boyle (2008, 230): „To have had Octavia's speech delivered against the background noises of the wedding itself would have added considerably to the theatrical power and pathos of this short scene …"[79] Boyle hält gerade den Verzicht auf die szenische Präsentation der Hochzeit für ein entscheidendes Element der Handlungsführung (ebd., 231): „The

---

[78] Treggiari (1993, 165 f.).

[79] Boyle verweist auf Kragelund (2002, 99 f.). Beide führen als Parallele das erste Chorlied der *Medea* Senecas an.

downside of the mime-approach is that it removes the power of the wedding as absent presence shaping the play's action ..." Dies gilt auch für die Darstellung der Hochzeit in der *Medea*. Durch die zeitliche Parallelisierung mit den unsichtbaren Hochzeitszeremonien wird die szenisch präsentierte Handlung zusätzlich mit Bedeutung aufgeladen. Die *sacra letifica*, die Medea am Ende des dritten Aktes ankündigt, werden im vierten Akt zeitgleich mit den entscheidenden Hochzeitszeremonien vollzogen werden (577 f.):

> vocetur Hecate. *sacra letifica* appara:
> statuantur arae, flamma iam tectis sonet.

An die Stelle des Hochzeitsgottes Hymenaeus tritt – betont durch den identischen Anlaut – Hecate. Mehrdeutig ist die den Akt beschließende Wendung *flamma iam tectis sonet* (vgl. Hine 2000 und Németi 2003 z. St.): Zunächst ist an das Feuer auf dem Altar zu denken, den Medea für ihre „todbringenden Opfer" benötigt (vgl. *sonuistis, arae*: 785;[80] 808). Verwiesen wird zugleich auf die beabsichtigte Wirkung dieser Opfer: Ein Feuer wird in Kürze Creusa, Creo und große Teile des Königspalastes vernichten (*flammas*: 887, 889). Darüber hinaus kann man auch an das Feuer der Hochzeitsfackeln denken, deren helleres Aufleuchten normalerweise die bevorstehende *deductio* anzeigt (*virgo, ades! viden ut faces / splendidas quatiunt comas?*: Catull. 61,77 f.[81]), die aber nun – nach dem grausamen Wunsch Medeas – von den brennenden Haaren der Braut in den Schatten gestellt werden sollen (838 f.): *vincatque suas flagrante coma / nova nupta faces*.[82]

---

[80] Siehe Hine (2000, 190 zu 785): „... probably the noise comes from the altar fires suddenly blazing up (cf. 578), which was a good omen (see e.g. Verg. *Ecl.* 8.105–106; Mynors on Verg. G. 4.384–5) ..." Ebenso Costa (1973, 143 zu 785 f.).

[81] Durch die Bewegung (*quatiunt*) erstrahlen die Fackeln heller.

[82] In den Darstellungen auf den römischen Sarkophagen gleichen das bewegte Haar und der ganze Körper der sich im Todeskampf windenden Creusa tatsächlich einer aufflackernden Flamme. Siehe Berger-Doer (1992, 127): „K. erscheint in der Hauptszene dieser Sarkophagreliefs wie eine lebende Fackel, so daß auf einigen Sarkophagen die züngelnden Flammen gar nicht mehr dargestellt zu werden brauchen, weil Körper und Bewegungen von K. das allen bekannte Ereignis so überzeugend nachahmen. Die Masken an Thron und Bett der K. verweisen neben anderen möglichen Anspielungen auf die dramatischen Bearbeitungen des Medeamythos. Die Leier auf dem späten Basler Exemplar (22) kann zudem möglicherweise mit Tanzaufführungen verbunden werden, denn der tragische Tod der K. war Thema antiker Pantomimen und Tanzdarstellungen (Lukianos *salt.* 42)."

Vierter Akt

Der vierte Akt beginnt mit einem ‚Botenbericht' der Amme (670–739): Medea hat sich in ihr *penetrale* (676) zurückgezogen, das im Innern des Hauses zu denken ist, das sie gemeinsam mit Iason bewohnt. Aus den schauerlichsten Zutaten mischt sie das tödliche Zaubermittel, das Creusa vernichten soll. Durch Zaubergesänge werden zunächst Schlangen herbeigerufen. Da die irdischen Exemplare als zu harmlos erscheinen, werden mythische Schlangen mit einbezogen, die als Sternbilder an den Himmel versetzt worden sind (681–704). Ebenso lang ist der Katalog der giftigen Pflanzen (*frugis infaustae mala*: 706; *mortifera gramina*: 731), die Medea – wohl wie bei Ovid mit Hilfe ihres Zauberwagens (met. 7,220–236, Thurn 2001, 110 mit Anm. 36) – bereits früher in allen Ländern gesammelt hat (705–730).[83] Es folgt – als letzte Zutat – eine kurze Liste unheilbringender Vögel (732–734).

Im Anschluß an die bereits furchterregenden Zurüstungen im Off erscheint Medea überraschend[84] selbst auf der Bühne, um ihr Gebet zu sprechen und die Opfer darzubringen (740–749):

> comprecor vulgus silentum vosque ferales deos
> et Chaos caecum atque opacam Ditis umbrosi domum,
> Tartari ripis ligatos squalidae Mortis specus.
> supplicis, animae, remissis currite ad thalamos novos:
> rota resistat membra torquens, tangat Ixion humum,
> Tantalus securus undas hauriat Pirenidas,
> gravior uni poena sedeat coniugis socero mei:
> lubricus per saxa retro Sisyphum volvat lapis.
> vos quoque, urnis quas foratis inritus ludit labor,
> Danaides, coite: vestras hic dies quaerit manus.[85]

---

[83] Den globalen Zugriff, den Medea ihr Zauberwagen eröffnet, ermöglicht, wie der ältere Plinius ausführt, in seiner Zeit die *pax Romana*, wobei hier natürlich nicht an Gifte, sondern an Heilkräuter gedacht ist (nat. 27,2 f.): *Scythicam herbam a Maeotis paludibus et Euphorbeam e monte Atlante ultraque Herculis columnas e⟨x⟩ ipso rerum naturae defectu, parte alia Britannicam ex oceani insulis extra terras positis, itemque Aethiopidem ab exusto sideribus axe, alias praeterea aliunde ultro citroque humanae saluti in toto orbe portari, inmensa Romanae pacis maiestate …!*

[84] Siehe Hine (2000, 175 zu 670–848): „If we imagine the play being staged, M.'s entry at this point is a vivid dramatic surprise. The audience would be used to long messenger speeches reporting what has happened indoors … In this act the Nurse appears to be reporting in a similar way on the actions M. has performed indoors, when suddenly M. is heard and then seen coming on stage herself."

[85] Die Danaiden töteten ihre Männer in der Hochzeitsnacht, die also auch jetzt noch bevorstehen dürfte.

Bereits zweimal sind Götter zur bevorstehenden Hochzeit eingeladen worden: im Prolog von Medea und – kontrastiv dazu – im ersten Chorlied von den Bürgern Korinths (56–58):

Ad regum thalamos numine prospero
qui caelum superi quique regunt fretum
adsint cum populis rite fauentibus.

Das erste Chorlied gab, wie wir gesehen haben, einen Überblick über die bevorstehenden Zeremonien, ohne selbst Teil des Hochzeitsrituals zu sein. Die Feierlichkeiten, deren Beginn der Chor herbeisehnte, finden jetzt, so dürfen wir vermuten, tatsächlich im außerszenischen Raum statt. Präsentiert wird auf der Bühne statt dessen das Zauberritual, das die Hochzeitszeremonien teilweise in pervertierter Weise spiegelt. Während der Chor die oberirdischen Götter und Menschen zur Hochzeit herbeirief, beschwört Medea wie bereits im Prolog (9–18) Wesen der Unterwelt.[86] Der Unterscheidung zwischen Göttern (*qui caelum superi quique regunt fretum*: 57) und Menschen (*cum populis rite faventibus*: 58) entspricht dabei genau die zwischen *ferales deos* und *vulgus silentum* (740). Herbeigerufen wurde vom Chor der Hochzeitsgott Hymenaeus, der mit seinen Fackeln die Nacht vertreibt (67–70). Erscheinen sollte ebenso der Abendstern, dessen „leuchtende Strahlen" zu sehen „Mütter und Mädchen" begierig sind (71–74). An ihre Stelle tritt in Medeas Gebet die drohend blickende Mond- und Zaubergöttin Hecate (750 f.):

nunc meis vocata sacris, noctium sidus, veni
pessimos induta vultus, fronte non una minax.[87]

Im folgenden verweist Medea wie im Gebet üblich auf die Leistungen, die sie in früheren Fällen, „für" (752) und d. h. mit Hilfe und zum Ruhme Hecates vollbracht hat (752–769). Sie kann Naturgesetze außer Kraft setzen. Sie hat Macht über die Gestirne und den geregelten Ablauf von Tages- und Jahreszeit (757–759):

… mundus lege confusa aetheris
et solem et astra vidit et vetitum mare
tetigistis, ursae. temporum flexi vices …

[86] Genannt werden Ixion, Tantalus und die für einen Hochzeitstag geradezu prädestinierten Danaiden (*vestras hic dies quaerit manus*: 749). Als Verwandter Creos (vgl. 512) wird Sisyphus von der Einladung ausgenommen (746 f.).

[87] Hecate wird von Medea unter verschiedenen Namen angerufen (Costa 1973, 137 zu 787–842): „Phoebe 770, Trivia 787, Dictynna 795, Perseis 814, Hecate 833, 841."

In 770 wiederholt Medea die Aufforderung an Hecate. Die Göttin ist also bislang noch nicht erschienen: *adesse sacris tempus est, Phoebe, tuis*. Durch das doppelte *tibi* (771, 773) wirkt ihre Bitte jetzt noch dringlicher. Dies erinnert an die wiederholten Aufforderungen im ersten Chorlied (vgl. besonders die Bitte an Hymenaeus *multifidam iam tempus erat succendere pinum*: 111).[88] Wie wir sehen werden, ist Medea anders als der Chor letztlich erfolgreich: Ihre Bitten finden Gehör.

Im Anschluß zählt Medea ihre Opfergaben für Hecate auf (771–784): Kränze, in die sie mit blutiger Hand neun Schlangen windet, das Blut des Nessus, Asche vom Scheiterhaufen des Hercules, die Fackel der Althaea, Federn einer Harpyie und eines getöteten stymphalischen Vogels. Der Kontrast zu den im ersten Chorlied genannten Hochzeitsopfern könnte nicht größer sein: ein Stier für Jupiter und Juno, eine Kuh für Lucina und eine *mitior hostia* (wohl ein Kalb) für Venus bzw. Pax (59–66).

Nach Auflistung der Opfergaben kündigt sich die Epiphanie Hecates an. Der Altar erdröhnt, die Dreifüße wackeln (*sonuistis, arae, tripodas agnosco meos / favente commotos dea*: 785 f.), schließlich wird die Göttin selbst in Form des sich verfinsternden Vollmonds sichtbar (787): *video Triviae currus agiles* ... Die Frage, ob die von Medea geschilderten Phänomene als szenisch real anzusehen sind, soll zunächst zurückgestellt werden.

Medea listet weitere Opfergaben auf, die sie im Angesicht der Göttin darbingt (797–811). Hier ergibt sich ein weiterer wichtiger Kontrast zum ersten Chorlied. Dort wurde Hymenaeus als Sohn des Bacchus eingeführt (*candida thyrsigeri proles generosa Lyaei*: 110). Seneca folgt damit einer seltenen Version des Mythos.[89] Der Hochzeitsgott verwirklicht die positiven Aspekte des dionysischen Wesens, Festfreude und trunkene Schlaffheit (*huc incede gradu marcidus ebrio*: 69; *digitis marcentibus*: 112). Demgegenüber zeigt sich in Medea die gewalttätige Seite des Dionysoskultes: Sie ist bereit, ihr eigenes Blut auf dem Altar zu opfern – ein Versprechen, das sie sofort im Anschluß in die Tat unsetzt (811). Die blutige Mänade Medea (*tibi nudato pectore maenas / sacro feriam bracchia cultro*: 806 f., vgl. 383–386 und *cruenta maenas*: 849) löst den friedlichen Bacchussohn Hymenaeus ab. Fackel und Haarbinde aus dem Begräbnisritual (*de medio rapta sepulcro / fax*: 799 f.; *funereo de more iacens / passos cingit vitta capillos*: 802 f.) treten an

---

[88] Siehe oben S. 175 f.

[89] Die Abstammung von Dionysos ist seltener belegt als die von einer Muse und wechselnden Vätern (u. a. Apollon und Magnes). Siehe Sauer (1886–1890, 2800), Horstmann (2004, 195 f.).

die Stelle von Hochzeitsfackel (*multifidam ... pinum*: 111) und Rosenkranz (*praecingens roseo tempora vinculo*: 70).[90]

Schließlich hört und sieht Medea, daß Hecate ihre Zustimmung signalisiert (840–842):

vota tenentur: ter latratus
audax Hecate dedit et *sacros*
edidit ignes face luctifera.

Das entscheidende Fackelzeichen gibt in Senecas *Medea* nicht der vom Chor herbeigesehnte Hochzeitsgott, sondern Hecate. Es ist das Zeichen nicht für den Beginn der feierlichen *deductio*, sondern es besiegelt das Schicksal der Braut, die den Palast nicht mehr lebendig verlassen wird.

Medeas Mondfinsternis

Treten die Phänomene, welche die von Medea erlebte Epiphanie Hecates begleiten, tatsächlich in der szenischen Wirklichkeit ein? Wie sich zeigen wird, ist die Beantwortung dieser Frage auch für die Rekonstruktion der Zeitstruktur relevant. Das Publikum, das mit der Figur der Zauberin Medea vertraut ist, dürfte auf paranormale Ereignisse vorbereitet sein. Der lange Katalog der Leistungen, die Medea in der Vergangenheit vollbracht hat (752 ff.), steigert die Erwartung, daß sich Ähnliches und womöglich Gewaltigeres auf der Bühne ereignen wird. Umstritten ist, wann genau der Katalog der früheren Leistungen endet. Zwierlein (1986, 159–164) schließt aus dem Wechsel vom Perfekt zu präsentischen Formen,[91] daß in Vers 769 eine Sonnenfinsternis beschrieben wird, die „in der Handlung" als erste Reaktion auf das Gebet Medeas eintritt. Durch die Verfinsterung der Sonne würden dann die Hyaden sichtbar (769 f.):

die relicto Phoebus in medio stetit,
Hyadesque nostris cantibus motae labant ....

---

[90] Hochzeit und Bestattung werden so in Beziehung gesetzt, was in Kunst und Literatur eine lange Tradition hat. Siehe zur griechischen Tragödie besonders Rehm (1994). Auch Ovid läßt die Briefschreiberin Medea diese Beziehung herstellen (her. 12,137–140): *ut subito nostras Hymen cantatus ad aures / venit, et accenso lampades igne micant, / tibiaque effundit socialia carmina vobis, / at mihi* funerea *flebiliora* tuba.

[91] Siehe Zwierlein (1986, 160): „Der Wechsel von den seit 753 konsequent eingehaltenen Perfektformen zum präsentischen *labant* in 769, dem das ebenfalls präsentische Perfekt *stetit* gleichgeordnet ist, macht jedoch den andersartigen Charakter dieser beiden Verse deutlich ..."

Allerdings könnte es sich bei *labant* auch um ein historisches Präsens handeln (so Hine 2000, 189 zu 769). Außerdem wird gerade die Verdunkelung nicht deutlich bezeichnet.[92] Vielmehr ist von einem Stillstand der Sonne die Rede („immobilisation of the sun at high noon"[93]). Demgegenüber geraten die Hyaden in Bewegung. Diese antithetische Gegenüberstellung von Phänomenen ist für die gesamte Aufzählung der früheren Leistungen charakteristisch (Hine 2000, 188 zu 768):

> There is a pointed contrast between the sun, which normally keeps moving, but is made to stand still (768), and the Hyades, which are normally still (in relation to the other fixed stars), but are made to tremble (769).[94]

Fitch (2002b), der für eine Tilgung der Verse plädiert, begründet seine Entscheidung hauptsächlich mit zwei Argumenten. Da er die Lösung Zwierleins, den Katalog nach 767 enden zu lassen, ausschließt, ist erstens das Präsens *labant* unpassend. Zweitens: Selbst wenn die Verse, wie Hine gezeigt hat, einen „pointed contrast" entwickeln, ist zumindest das eine Beispiel ungeschickt gewählt (S. 308): „… since the sun is the mobile par excellence, we would expect the Hyades to be an egregious example of fixity, which is not the case." Dagegen könnte man zunächst einwenden, daß die Hyaden hier eben stellvertretend für die Fixsterne stehen, deren Positionen im Verhältnis zueinander nach antiker Auffassung unveränderlich sind. Bei dem für Seneca charakteristischen „Pankorrelationismus"[95] wird man aber zu Recht weiterfragen, warum er denn gerade dieses Sternbild gewählt hat.[96] Nach einer Version des Mythos sind die Hyaden die Ammen des Bacchus, die Medea auf Bitte des Gottes hin verjüngt hat.[97] Indirekt wird also auf die Macht Medeas verwiesen, das Leben zu verlängern, kurz bevor sie eben

---

[92] Die nicht ganz klare Wendung *die relicto* wird verschieden erklärt. Costa (1973 z. St.): „abandoning day-time (i.e. normal daylight hours)"; Zwierlein (1986, 163): „das Tageslicht hinter sich gelassen, aufgegeben habend, ohne Tageslicht"; Fitch (2002b, 308): „the sun has ‚abandoned' his task of leading the day through its regular course".

[93] Fitch (2002b, 308).

[94] Ebenso Fitch (2002b, 307): „… 768–769 are … similar in character to the previous lines; they contain the same kind of absolute reversals (the mover brought to a halt [*stetit*], the fixed made to move and totter [*motae labant*]), and the same coupling of polar oppositions (sun vs stars, movement halted vs stability shifted)."

[95] Siehe oben S. 7 Anm. 27.

[96] Vgl. Costa (1973, 142 zu 769): „There seems to be no special significance in naming the Hyades …"

[97] Hyg. 182: *hae in monte Nysa munere alumni potitae sunt, qui Medeam rogauerat, et deposita senectute in iuuenes mutatae sunt, consecrataeque postea inter sidera Hyades appellantur.* Vgl. Ov. met. 7,295.

diese Macht einsetzt, um Tod und Vernichtung zu bringen. Am ehesten wird man also die beiden Verse als Höhepunkt und Abschluß des Katalogs der früheren Leistungen Medeas betrachten.

Erst nach der Auflistung der Opfergaben (771–784) erlebt Medea die Epiphanie: Sie erblickt plötzlich den „Wagen Trivias" am Himmel (787–796):

> video Triviae currus agiles,
> non quos pleno lucida vultu
> pernox agitat,
> sed quos facie lurida maesta,
> cum Thessalicis vexata minis
> caelum freno propiore legit.
> sic face tristem pallida lucem
> funde per auras,
> horrore novo terre populos
> inque auxilium, Dictynna, tuum
> pretiosa sonent aera Corinthi.

Beschrieben wird hier das Äquivalent einer Mondfinsternis (Costa 1973, 144 und Hine 2000, 191). Die Adjektive *lurida* („of a sickly yellow colour" OLD) und *pallida* bezeichnen die eigentümliche Verfärbung des sich verdunkelnden Vollmondes (vgl. *pleno … voltu*), die auch ins Bläuliche oder Rötliche (vgl. *rubet*: Sen. Phaedr. 788) spielen kann.[98] Das ‚Herunterziehen des Mondes', das zu seiner teilweisen oder vollständigen Verdunklung führt, ist einer der typischen Machtbeweise von Zauberinnen, wobei die Hexen aus Thessalien sich besonders hervortun (vgl. *Thessalicis vexata minis*: 791).[99] Dieses Zauberkunststück hat Seneca wohl ganz bewußt nicht in den Katalog der früheren Leistungen Medeas aufgenommen, um der ausführlichen Beschreibung an dieser Stelle nicht vorzugreifen.[100] Handelt es sich hier um eine Vision Medeas oder um eine allgemein sichtbare Veränderung am Himmel? Hine (2000, 190 f. zu 787) bemerkt:

---

98 Weitere Stellen: ThlL 7.2, 1862, 80 ff., s. v. *luridus*.

99 Sen. Phaedr. 791 (*tractam Thessalicis carminibus*). Siehe etwa Roscher (1894–1897, 3164–3166), der die enge Beziehung zwischen Vollmond und Zauberei betont, und Boll (1909, 2333). Der Lärm von bronzenen Gefäßen (795 f.) soll die Macht dieses Zaubers brechen. Siehe Roscher (1894–1897, 3166).

100 Auf das Fehlen im Katalog weist Costa (1973, 140 zu 752 ff.) hin, gibt aber eine andere Begründung: „Note that one conventional achievement is missing from our list, the charming down of the moon from the sky – a tactful omission, as M. is appealing to Hecate/Luna herself." Ovids Medea nennt in ihrem Gebet das Herabziehen des Mondes und die Verdunkelung der Sonne (met. 7,207–209): *te quoque, Luna, traho, quamvis Temesaea labores / aera tuos minuant; currus quoque carmine nostro / pallet avi, pallet nostris Aurora venenis!* Vgl. Apoll. Rhod. 4,59 f.

> … on the ancient stage, where daylight and night-time had to be indicated by the words of actors, it is hard to see how an actor could make a clear distinction here between seeing the moon and having a vision of the goddess.

Da Medea die einzige Zeugin ist, bleibt der Text eine eindeutige Antwort schuldig. Das Publikum dürfte aber, wie gesagt, auf Eingriffe in die Naturordnung gefaßt sein. Das Erscheinen des Drachenwagens am Schluß des Stückes bestätigt ausdrücklich Medeas übernatürliche Kräfte. Im Fall einer Inszenierung wäre Eindeutigkeit leicht herzustellen: Daß die Mondfinsternis wirklich sichtbar ist, ließe sich für die Zuschauer dadurch verdeutlichen, daß die Amme[101] ebenfalls auf die Veränderungen am Himmel aufmerksam wird.

Warum hat Seneca angesichts der beeindruckenden Vorleistungen Medeas gerade die Mondfinsternis für die szenische Präsentation ausgewählt? Daß die Mondfinsternis zu Recht den Höhepunkt der Zauberhandlung bildet, wird erst verständlich, wenn man das Phänomen in die Zeitstruktur des Stückes einordnet. Medeas Zauberritual findet zeitgleich mit den Hochzeitsopfern vor der abendlichen *deductio* statt. Daß die Sonne immer noch am Himmel steht, wird durch die zweite absolute Zeitangabe nach dem *spectat … Sol* (28 f.) des Prologs ausdrücklich bestätigt. In seinem vierten Lied bittet der Chor den Sonnengott, nun doch endlich unterzugehen (874–876):

> Nunc, Phoebe, mitte currus
> nullo morante loro,
> nox condat alma lucem …[102]

Der Mond verfinstert sich auf Medeas Gebet hin vor Sonnenuntergang. Es handelt sich also nicht um eine normale, sondern um eine paradoxe Eklipse, die der wissenschaftlichen Erklärung der Mondfinsternis zu widersprechen scheint. Tatsächlich kommt dieses Phänomen auch ohne Einwirkung von Zauberei vor. Durch die von der Erdatmosphäre verursachte Lichtbrechung (Refraktion) bleibt die bereits unter den Horizont gesunkene Sonne für den Betrachter auf der Erdoberfläche noch eine kurze Zeit sichtbar.[103] Die Mög-

---

[101] Die Amme dürfte die Bühne nach dem Ende ihres Botenberichtes nicht verlassen haben, sondern weiterhin als Zuschauerin oder Assistentin Medeas präsent sein.

[102] Das ist natürlich auch Zwierlein (1986) nicht entgangen. Die Lösung, die er in „charakteristischer Manier“ anbietet, ist allerdings wenig überzeugend (ebd., Anm. 70): „Nach charakteristischer Manier des Rezitationsdramatikers kann er [scil. Seneca] dieses Motiv beim Fortgang der Handlung im Anschluß an die Zauberszene (843 ff.) und in dem folgenden Chorlied, wo die Sonne (mit ihrem Licht) eigens angerufen wird, einfach vernachlässigen.“

[103] Befindet sich der Betrachter hoch genug über der Erdoberfläche, so ist der Horizont

lichkeit einer solchen Erscheinung wurde bereits in der antiken Astronomie diskutiert.[104] Der ältere Plinius weiß von einem einzigen Fall zu berichten (nat. 2,57):

> … *quaeque sunt in hoc miraculo maxime mira*, cum conveniat umbra terrae lunam hebetari …, quanam ratione, cum solis exortu umbra illa hebetatrix sub terra esse debeat, *semel iam acciderit ut in occasu luna deficeret utroque super terram conspicuo sidere*.[105]

Bei der Beschreibung der wunderbaren kosmischen Vorgänge, die auf das Gebet Medeas hin eintreten, spielt Seneca als *poeta doctus* auf diese relativ selten zu beobachtende und in der antiken Wissenschaft umstrittene Himmelserscheinung an.[106] Die Wendung *horrore novo terre populos* (794) bekäme vor diesem Hintergrund für das gebildete Publikum Senecas eine prägnante Bedeutung: Der Schrecken ist „neuartig", weil das Phänomen selbst zeitgenössische Wissenschaftler in Erklärungsnöte bringt.[107]

---

erweitert (Strabo 1,1,20, Cleom. 1,8.138 f.). Auch in diesem Fall kann das Phänomen beobachtet werden.

104 Diese als horizontale Eklipse oder auch Selenelion bezeichnete Erscheinung wird ausführlich von dem Stoiker Kleomedes (wahrscheinlich 1. Jh. n. Chr.) in seinem Handbuch der Astronomie (2,6) behandelt. Siehe Boll (1909, 2351) sowie Bowen und Todd (2004, 159–163). Eine neuzeitliche Beschreibung und Erklärung des Phänomens gibt der astronomiebegeisterte Jurist Antoine-François Payen (geb. in Avignon um 1610) im Jahre 1666 (*Selenelion ou apparition luni-solaire en l'isle de Gorgone*) auf der Grundlage der Beobachtungen, die A. Segni auf der Insel Gorgona in der Nähe von Livorno gemacht hat. Der Begriff ‚Selenelion' geht auf diese Schrift zurück. Siehe Poole (2007). Eindrucksvolle Abbildungen einer solchen Mondfinsternis finden sich auf einer Webseite von G. Gottschalk (http://www.trivalleystargazers.org/gert/sunset_mooneclipse/sun_moon_eclipse_d.htm).

105 Vgl. Cleom. 2,6 (Übersetzung Bowen und Todd 2004): „But statements made about paradoxical eclipses seem to contradict the theory that establishes that the Moon is eclipsed by falling into the shadow of the Earth. For some say that a lunar eclipse occurs even when both luminaries are observed above the horizon … Instead, we must confront [proponents of paradoxical eclipses] initially by claiming that this theory is fabricated by certain people who wish to impose a problem on the astronomers and philosophers who are engaged with these matters. For numerous lunar eclipses have occurred, both total and partial, and have all been recorded, yet nobody is reported as having recorded this type of eclipse, at least up to our lifetime …" Kleomedes weist eine Erklärung der „älteren Forscher", die von der Kugelgestalt der Erde ausgeht, zurück. Seiner Ansicht nach kann es sich nur um ein „Abbild" der tatsächlich unter dem Horizont befindlichen Sonne handeln. Für das Sichtbarwerden des Abbilds macht er verschiedene atmosphärische Bedingungen verantwortlich.

106 Vgl. die auch astronomisch korrekte Beschreibung des Sternhimmels im Prolog des *Hercules furens* (oben S. 76 f. Anm. 17).

107 In einem Schreiben an Henry Oldenburg (1618–1677), den Sekretär der Royal Society in London, empfiehlt Payen (vgl. Anm. 104 auf dieser Seite) seine Abhandlung mit der folgenden Begründung: „… since it contains new and curious remarks upon a *novel phenomenon* [meine Hervorhebung], more remarkable than parhelia and paraselenae, which has been neglected by writers of the past sixteen centuries" (zitiert nach Poole 2007, 253).

Im ersten Chorlied wurde die Schönheit Creusas mit der strahlenden Helligkeit von Sonne und Vollmond verglichen, welche die kleineren Sterne verdunkeln (… *sic cum sole perit sidereus decor, / et densi latitant Pleiadum greges, / cum Phoebe solidum lumine non suo / orbem circuitis cornibus alligat*: 95–98).[108] Jetzt verfinstert sich der Mond, während die Sonne gleichzeitig kurz vor dem Untergang steht. Medea hat die Drohung, die sie im Prolog aussprach, tatsächlich auf außergewöhnliche Weise wahr gemacht (27 f.):

> non ibo in hostes? manibus excutiam faces
> caeloque lucem …

Der Chor, der, wie wir gleich sehen werden, noch vor dem Ende des vierten Aktes auftritt, bemerkt die Veränderungen am Himmel nicht. Dafür lassen sich zwei Erklärungen anführen: Entweder endet die Mondfinsternis mit dem Fackelzeichen Hecates (840–842) oder der Chor *übersieht* die Eklipse, weil er seine ganze Aufmerksamkeit auf die Sonne richtet, die am gegenüberliegenden Horizont noch sichtbar ist.[109]

Fassen wir zusammen: Das Zauberritual Medeas, das im vierten Akt zeitgleich mit den entscheidenden Hochzeitszeremonien stattfindet, ist durch zahlreiche Bezüge eng mit dem Anfang des Stückes verklammert: mit dem Prolog, besonders aber mit dem ersten Chorlied. Im Prolog hatte sich Medea mögliche Reaktionen auf die bevorstehende Hochzeit ausgemalt. Jetzt spricht Medea tatsächlich die *sacrificae preces* und bringt Opfer dar (vgl. 37–39), aber nicht für die Hochzeitsgötter, sondern für Hecate. In seinem ersten Lied versuchte der Chor, die Hochzeitszeremonien vor der Zeit herbeizuzwingen. Während die wiederholten Bitten und Aufforderungen der korinthischen Bürger ohne Antwort blieben, wird das Gebet Medeas von Hecate erhört. Der Chor konnte ‚die Uhr nicht vorstellen', Medea gelingt es, eine Mondfinsternis noch vor Sonnenuntergang herbeizuführen. Ein Blick auf das vierte Chorlied zeigt dieses Scheitern des Chores noch deutlicher (877 f.):

> mergat diem timendum
>   dux noctis Hesperus.

[108] Zu dieser Stelle bemerkt Hine (2000, 127 zu 93–98): „Here the audience may remember that the sun is M.'s ancestor (cf. 28–34), that she claims to control the heavenly bodies (27–8; cf. 757–8), and that her magic closely involves the moon (cf. 770); so the comparisons can be read as implying M.'s superiority to Creusa, in contradiction of the Chorus's meaning."

[109] Siehe die Bemerkungen zum vierten Chorlied im *Thyestes*, S. 29 f. Dort übersieht der Chor den Beginn des Sonnenrücklaufs zunächst, weil er durch den Botenbericht abgelenkt ist.

Wieder sind die Bezüge zum ersten Chorlied offensichtlich: Dort hatte der Chor vergeblich den Abendstern herbeigerufen (71–74), jetzt wendet er sich erneut an Hesperus mit der Bitte, es endlich Nacht werden zu lassen. Allerdings tritt der Gedanke an die Hochzeit nunmehr ganz zurück (Hine 2000, 197 z. St.). Die Angst vor Medea beherrscht das Denken des Chores so vollständig, daß er die Hochzeitsfeier vergessen zu haben scheint: Der *dies timendus*, der endlich zu Ende gehen soll, ist die Zeitspanne, die Creo Medea als Frist gesetzt hat. Die absoluten Zeitangaben des Chores bestätigen ausdrücklich, daß Abend und Nacht noch nicht eingetreten sind. Dies bedeutet, daß die *deductio* ebenfalls noch nicht stattgefunden haben kann und auch nicht mehr stattfinden wird: Braut und Brautvater sterben, während der Chor singt.

Viertes Chorlied und fünfter Akt

Nachdem Medea das aufwendige Zauberritual erfolgreich abgeschlossen hat, zeigt sich ihre Ungeduld. Die Kinder, welche die präparierten Geschenke übergeben sollen, ermahnt sie, schnell zurückzukehren (*vadite et celeres domum / referte gressus, ultimo amplexu ut fruar*: 847 f.). Wieder sind die letzten Worte des Aktes mehrdeutig: Die Kinder selbst werden sie auf den Abschied beziehen, der durch die Verbannung Medeas notwendig wird. Das Publikum dürfte bereits an die Tötung der Kinder denken. Während die Amme die Kinder in den Palast begleitet,[110] bleibt Medea wahrscheinlich auf der Bühne.[111]

Der Chor tritt unmittelbar nach Abschluß des Zauberrituals noch vor dem Aktende auf. Der Bote verweist im letzten Akt dem Chor gegenüber ohne weitere Erklärung auf die Geschenke, die Medea durch ihre Kinder überbringen ließ (*donis*: 882). Da der Chor nicht weiter nachfragt, dürfte er also präsent gewesen sein, als Medea ihre Kinder mit den Geschenken

---

[110] Zu 843 f. (*huc gnatos voca, / pretiosa per quos dona nubenti feras* [*feram* Bentley, Zwierlein]) bemerkt Fitch (2004b, 98): „*Feras* indicates that the Nurse is to escort the children and ensure delivery of the gifts. Children of noble birth would not be sent alone, particularly when bearing gifts."

[111] Hine (2000, 195 zu 848) schließt aus dem Beginn des Chorliedes (*quonam cruenta maenas … rapitur?*: 849–851), daß Medea abgeht. Hier wird aber im übertragenen Sinn nach der Richtung gefragt, in die sich die Raserei Medeas entwickelt (vgl. die folgende Frage: *quod impotenti / facinus parat furore?*: 851 f.). Das Adjektiv *cruenta* ist demgegenüber wörtlich zu verstehen, hatte sich Medea in der Zauberszene doch selbst am Arm verwundet. Die Spuren dürften jetzt noch sichtbar sein (Costa 1973 zu 849).

abschickt (843–848). Von der Zauberzeremonie und ihren Auswirkungen weiß er aber nichts. Also muß er nach 842 aufgetreten sein. Da der Chor am Anfang des fünften Aktes mit dem Boten spricht, läuft die dramatische Zeit beim Übergang vom vierten zum fünften Akt kontinuierlich weiter. Nach 890 dürfte er gemeinsam mit dem Boten abgehen.[112]

Das vierte Chorlied überbrückt die Zeit, die Medeas Kinder für die Übergabe der Geschenke benötigen („außerszenische Raffung"). Der Chor beschreibt zunächst die Erregung der wohl am Bühnenrand befindlichen Medea (858–865), wie es die Amme am Anfang des dritten Aktes getan hatte (382–396). Das *huc fert pedes et illuc* (862) ist wie die anderen Angaben als simultane Figurenanweisung aufzufassen. In beiden Passagen finden sich der Vergleich mit einer Mänade und die ausführliche Pathographie. Da dem Chor wichtige Informationen fehlen, sind seine Schlußfolgerungen allerdings nicht oder nicht mehr korrekt. Er glaubt, die Verbannte „bedrohe den König" (*regi minatur*: 856). Wie das Publikum weiß, ist diese Phase der Rache für Medea aber bereits abgeschlossen. Das Chorlied endet mit der bereits besprochenen Bitte um den Sonnenuntergang (874–878).

Zu Beginn des fünften Aktes tritt ein Bote auf, der die Nachricht von den Ereignissen im Palast bringt und vom Chor befragt wird. In der Regel fungiert der Chor als Gesprächspartner nur dann, wenn keine andere Figur auf der Bühne ist.[113] Das Schweigen Medeas läßt sich an dieser Stelle aber rechtfertigen. Sie zeigt kein Interesse am Boten, weil sie sich vollkommen sicher ist, daß die Braut genau den grausamen Tod gestorben ist, den sie sich in ihrem Gebet an Hecate ausgemalt hatte (*vincatque suas … / nova nupta faces*: 838 f.). Ein ausführlicher Botenbericht, wie er sich bei Euripides findet, ist für sie (und das Publikum) überflüssig, da er nur Wiederholungen bringen könnte. Durch die Vorwegnahme der Ereignisse wird die Macht der Zauberin Medea betont, die wie Atreus ihre Wünsche Wirklichkeit werden lassen kann.[114] Sie hat zugleich einen dramaturgischen Vorteil: Das hohe Tempo, mit dem die *äußere Handlung* seit dem Ende des langen Zauberrituals vor-

---

[112] Nach Hine (2000, 195) ist der Chor ansonsten während der Akte nicht auf der Bühne. Vgl. aber die Überlegungen oben S. 180.

[113] Siehe oben S. 127 Anm. 16.

[114] Unterstrichen wird dies durch die Wendung, mit welcher der Bote das Wüten des Feuers beschreibt. Es scheint ihm wie ein Befehlsempfänger zu agieren (885 f.): *avidus per omnem regiae partem furit / ut iussus* [*immissus* Gronovius] *ignis* … Die Überlieferung verteidigt überzeugend Fitch (2004b, 98): „The phrase *ut iussus*, ‚as if under orders,' conveys the uncanny and supernatural nature of this fire arising from Medea's magic, which is then illustrated further by its ability to consume water like fuel (889 f.)."

anschreitet, wird nicht gebremst.[115] Wieder zeigt sich Senecas Gespür für den dramatischen Rhythmus.[116] Der Übergang zwischen den Akten 4 und 5 zeichnet sich durch mehrere schnell aufeinander folgende Auftritte und Abgänge aus: Der Chor tritt auf, Kinder und Amme gehen ab, dann erscheint der Bote, Bote und Chor gehen ab, wenig später kehrt die Amme mit den Kindern zurück. Das vierte Chorlied ist bereits bemerkenswert kurz (849–878 = 30 Verse), noch knapper ist der Austausch von Bote und Chor gehalten, dessen Hektik durch die überraschend kurzen Repliken und den wiederholten Sprecherwechsel innerhalb der Verse betont wird (879–890, siehe Costa 1973, 150). Die Temposteigerung wird auch sprachlich durch Mahnungen zur Eile signalisiert (*ite, ite*: 845; *celeres*: 847; *effer citatum … gradum*: 891; *praeceps … pete*: 892). Demgegenüber entspricht der *inneren Dynamik* innerhalb der Akte 4 und 5 – im Zauberlied durch die bei Seneca singuläre (Hine 2000, 184) polymetrische Struktur, im folgenden Entscheidungsmonolog vor allem durch den wiederholten Adressatenwechsel (vgl. Hine ebd., 200) betont[117] – eine relative äußere Ruhe und Statik der Bühnenhandlung.

Eine Reaktion zeigt Medea erst, nachdem die Amme mit den Kindern zurückgekehrt ist und sie zur sofortigen Flucht auffordert (891 f.). Diese Aufforderung dürfte für Medea das Stichwort sein, in triumphaler Pose zur Bühnenmitte zurückzukehren, wodurch wiederum der fluchtartige Abgang von Bote und Chor motiviert würde (893–896):

> Me. Egone ut recedam? si profugissem prius,
> ad hoc redirem. *nuptias specto novas.*
> quid, anime, cessas? sequere felicem impetum.
> pars ultionis ista, qua gaudes, quota est?

Hatte Medea im Prolog mit der Vorstellung einer Teilnahme an der verhaßten Hochzeit ihren Zorn angestachelt (37–39), so bemerkt sie jetzt, daß sie selbst nach erfolgreicher Flucht gerne zurückgekehrt wäre, um Zeugin dieser „neuartigen Hochzeit“ zu sein. Betont wird mit dieser sarkastischen Wendung noch einmal die Überblendung von Hochzeitstag und

---

115 Siehe Steidle (1944, 262 f.): „Nachdem die Rachehandlung einmal in Gang gebracht ist, wird sie pausenlos in gewaltigem Schwung vorangetrieben.“ Ebenso Costa (1973, 150): „[The messenger] gives only a bald outline of the disaster … The reason seems to be that Sen. does not wish to halt the gathering momentum of the play, now moving towards the greater climax of the killing of the children … In a sense the extended report has been replaced by the incantation scene, with its circumstantial predictions of Creusa’s sufferings, 817–19 and 836–9; and there is another long and agonized speech of M. to come …“

116 Vgl. oben S. 60–62 und 110–119.

117 Es handelt sich also um einen dialogischen Monolog. Siehe oben S. 91.

Rachehandlung (*ultio*). Noch sieht sich Medea als Zuschauerin der Hochzeit, die sich für Creusa in ein Begräbnis verwandelt hat. Im folgenden wird Medea selbst an die Stelle der Braut treten. Der Tag der Hochzeit Creusas wird zum Tag der Scheidung Medeas.

Die sich gleichsam überschlagende äußere Handlung beim Übergang zwischen Akt 4 und 5 kommt zu einem vorläufigen Stillstand erst in dem Augenblick (895 ff.), in dem sich Medea der entscheidenden Frage stellen muß: Wie soll sie ihre Rache vollenden? Diese Frage – und nicht etwa, wie der Chor glaubte, das Schicksal Creos (vgl. *regi minatur*: 856) – hat sie innerlich wohl bereits während des vierten Chorliedes bewegt. Der Chor hat, ohne es zu ahnen, die Richtung vorgegeben: Genau in der Mitte seines Liedes vergleicht er Medea mit einer Tigerin, die ihre Kinder verloren hat (*tigris orba natis*: 863). Er denkt dabei an die drohende Verbannung, in die Medea ohne die Kinder gehen soll. Das Publikum weiß es besser.

Den Entschluß, ihre eigenen Kinder für die Verbrechen des Vaters büßen zu lassen, faßt Medea endgültig erst in den Versen 919–925:

> stulta properavi nimis:
> ex paelice utinam liberos hostis meus
> aliquos haberet – quidquid ex illo tuum est,
> Creusa peperit. placuit hoc poenae genus,
> meritoque placuit: ultimum magno scelus
> animo parandum est: liberi quondam mei,
> vos pro paternis sceleribus poenas date.

Den Namen „Creusa" verwendet sie hier zum dritten und letzten Mal.[118] Sie möchte sich einreden, daß die Kinder, die sie von Iason hat und die sie in Korinth zurücklassen muß (vgl. 947–951), nicht mehr ihre Kinder, sondern die Kinder der inzwischen toten „Nebenfrau" ihres „Feindes" sind: Die kühne Formulierung *Creusa peperit* impliziert noch mehr: Sie macht Creusa auch im biologischen Sinn zur ‚Gebärerin' der Kinder: Medea wäre dann nicht mehr *mater*, sondern nur noch betrogene *coniunx* Iasons.[119] Der Versuch, sich durch diesen definitorischen Kunstgriff von den Kindern zu distanzieren, mißlingt zunächst: Die *Mutter* Medea gewinnt noch einmal die Oberhand über die *Ehefrau* (*materque tota coniuge expulsa redit*: 928).

---

[118] Vgl. 817 und besonders 494 f.: *hoc suades mihi, / praestas Creusae: paelicem invisam amoves*.

[119] Auch die Medea des Euripides versucht, sich mit manipulativer Rhetorik zum Muttermord zu überreden. Siehe Mastronarde (2002, 18): „It is the ultimate irony of the play that her own skilful planning finally entraps Medea herself, while her own manipulative rhetoric in the end is applied to convincing herself that there is no way out for the children."

Derselbe Konflikt wird mit den Begriffen *ira* (927, 938, 943 f., 953) bzw. *dolor* (944, 951) und *amor* (938) bzw. *pietas* (943 f.) bezeichnet: Der „Zorn" der betrogenen Ehefrau steht gegen die „Kinderliebe" der Mutter.[120] Mit der Erinnerung an den getöteten Bruder kommt ein drittes Movens ins Spiel, das den Ausschlag gibt: Auch wenn sie nicht die Nachkommen der neuen Braut sind, müssen die Kinder büßen. Sie sind schuldlos schuldig, weil der Betrüger Iason ihr Vater und mehr noch weil die Brudermörderin Medea ihre Mutter ist. Es geht jetzt also nicht mehr nur um die *Rache an Iason*, sondern zugleich um die *Rache für Apsyrtus* (932–936):

> quod scelus miseri luent?
> scelus est Iason genitor et maius scelus
> Medea mater – *occidant, non sunt mei*;
> *pereant, mei sunt*. crimine et culpa carent,
> *sunt innocentes, fateor: et frater fuit*.

Meda bedauert, daß sie nicht wie Niobe 14 Kinder geboren hat, beruhigt sich aber mit dem Gedanken, daß zwei immerhin ausreichend sind (956 f.):

> sterilis in poenas fui –
> *fratri patrique* quod sat est, peperi duos.

Hier wird *patri* von den Interpreten in der Regel auf den Vater Medeas bezogen (Farnabius 1678, 46; Costa 1973, 156; Hine 2000, 204; Fitch 2002a, 427; Németi 2003, 271). Von ihrem Vater hat sie aber zuvor nicht gesprochen, nur von ihrem Bruder. Im Anschluß glaubt sie in einer Wahrnehmungsstörung sogar, Apsyrtus in Begleitung der Furien mit eigenen Augen zu sehen (siehe unten). Daraufhin tötet sie ihr erstes Kind als Sühneopfer für den von ihr ermordeten Bruder (969–971):

> mihi me relinque et utere hac, frater, manu
> quae strinxit ensem – *victima manes tuos*
> *placamus ista*.

Das zweite Kind tötet sie am Ende des Stückes, um den Vater Iason zu bestrafen (1004–1006):

> IA. iam parce nato. si quod est crimen, meum est:
> me dedo morti; noxium macta caput.
> ME. Hac qua recusas, qua doles, ferrum exigam.

120 Auch der Chor operiert mit den Begriffen *ira* und *amor* – allerdings in anderer Bedeutung und Kombination (867–869): *nunc ira amorque causam iunxere: quid sequetur?* Hier ist die „Liebe" zu Iason – Grund für die früheren Verbrechen Medeas – und der „Zorn" über seine Untreue gemeint, der als weiterer Grund neu hinzukommt.

Beide Tötungsmotive werden in *fratri patrique* (957) berücksichtigt. Mit *patri* ist nicht der Vater Medeas, sondern – mit leichter Verschiebung der Bedeutung des Dativs – *Iason in seiner Rolle als Vater* gemeint: „Was für den Bruder (*dat. commodi* = um für meinen Bruder Rache zu nehmen) und für den Vater (*dat. incommodi* = um mich an ihrem Vater zu rächen) genug ist, zwei habe ich geboren." Für diese Interpretation spricht weiterhin, daß Iason kurz vorher zweimal als *pater* der *mater* Medea gegenübergestellt wird (*habeat incolumes* pater, / *dum et mater habeat*: 947 f.; *osculis pereant* patris, / *periere matris*: 950 f.). Bedeutungsvoll ist dabei, daß die Kinder während dieser Szene präsent sind. In den Versen 945–947 hatte Medea sich ihnen zugewendet:

> huc, cara proles, unicum afflictae domus
> solamen, huc vos ferte et infusos mihi
> coniungite artus.

Im folgenden spricht sie dann zwar in der dritten Person über die Kinder (*rapientur*: 949; *pereant*: 950). Verräterisch ist aber, daß sie – durch die Gegenwart der Kinder verleitet – die Verwandtschaftsbezeichnungen weiterhin aus der Perspektive der Kinder wählt: Sie nennt sich „Mutter" und Iason „Vater", nicht etwa Ehemann. Dies und die zärtliche Zuwendung kurz zuvor zeigen, daß Medea immer noch wie eine Mutter denkt und fühlt. Dazu paßt, daß sie das erste Kind nicht allein, sondern zusammen mit dem toten Bruder und gleichsam als dessen Stellvertreterin zu töten glaubt (969): *utere hac, frater, manu ...*

Bei der Wahrnehmungsstörung, die Medea beschreibt (958–971), könnte es sich um eine Halluzination handeln, die optische und akustische Elemente umfaßt: Die Furien erscheinen mit ihren Peitschen und brennenden Fackeln (*flammeos ictus*: 959), dann der Schatten des Bruders; das Zischen einer Schlange wird hörbar (*anguis ... sonat*: 961). Bühnenwirksam wäre aber auch eine Inszenierung der Wahrnehmungserlebnisse als Illusion. Anders als bei Euripides greift das unlöschbare Feuer, das Medeas präparierte Geschenke auslösen, auf den ganzen Palast über (885 f.). Dieser Brand könnte im Bühnenhintergrund zumindest angedeutet werden. Nach der Tötung des ersten Kindes hört Medea szenisch reale Geräusche: Iason und seine Begleiter sammeln sich, um Medea zu verfolgen (*quid repens affert sonus?*: 971). Es ist also nicht ganz abwegig, anzunehmen, daß Medea diesen Lärm bereits zuvor hört und den Palastbrand sieht, diese Sinnesdaten aber zunächst falsch interpretiert: In ihrer Erregung werden daraus fackelschwingende Erinyen.

Medeas Scheidung

Erst in der letzten Szene gelingt es Medea, sich vollständig von ihrer Identität als Mutter und Ehefrau zu befreien – zumindest glaubt sie dies. Dieser Übergang wird von Seneca als Umkehrung der entscheidenden Phase der Hochzeit, der *domum deductio*, inszeniert. Nachdem Medea ihren ersten Sohn getötet hat, hört sie Lärm aus dem Off. Daraufhin steigt sie auf das Dach ihres Hauses. Oben angekommen, zieht sie eine erste Bilanz (982–986):

> iam iam recepi sceptra germanum patrem,
> spoliumque Colchi pecudis auratae tenent;
> rediere regna, rapta virginitas redit.
> o placida tandem numina, o festum diem,
> o nuptialem[121]!

Perfektformen (*recepi*, *rediere*) und ein resultatives Präsens (*tenent*) bezeichnen das bereits Erreichte: Durch die Tötung des ersten Sohnes hat sie ihre kolchische Identität wiederhergestellt: Sie hat „Zepter, Bruder, Vater“ zurückgewonnen, das goldene Vließ ist wieder im Besitz der Kolcher. Obwohl *redit* auch Perfekt sein könnte, ist im folgenden Vers wohl ein Tempuswechsel anzunehmen. Dem zusammenfassenden *rediere regna* wird asyndetisch das *rapta virginatas redit* gegenübergestellt: „Das Königreich ist wieder da, die geraubte Jungfräulichkeit *kehrt zurück*.“[122] Angesprochen ist hier ein Prozeß, der erst im Verlauf der letzten Szene zum Abschluß kommt. Medea weiß, daß sie Mutter bleibt, solange der zweite Sohn noch lebt. In ihrer Abrechnung mit Iason geht sie sogar noch einen Schritt weiter. Sie will den letzten Rest eventuell vorhandener ‚Mütterlichkeit‘ durch eine gewaltsame Abtreibung zerstören. Der Begriff *mater* fällt hier zum letzten Mal – bezeichnender Weise in der physiologischen Bedeutung „Gebärmutter“ (1012 f.):

---

[121] Die ersten Worte auf dem Dach spricht Medea, noch ohne Iason gesehen zu haben. Sie bemerkt ihn in den Versen 991 f.: *voluptas magna me invitam subit, / et ecce crescit* (Hine 2000, 206 zu 992). Sie dürfte daraufhin die folgenden Worte lauter sprechen, um seine Aufmerksamkeit zu erregen (992–994). Nachdem Iason sie auf dem Dach entdeckt hat (995–997), spricht sie ihn schließlich in 997 direkt an.

[122] Vgl. Apul. apol. 85,16: *venit igitur ad eum nova nupta secura et intrepida, pudore dispoliato, flore exsoleto, flammeo obsoleto,* virgo rursum post recens repudium, *nomen potius adferens puellae quam integritatem.*

> *in matre si quod pignus etiamnunc latet,*
> scrutabor ense viscera et ferro extraham.[123]

Nach der Tötung des zweiten Sohnes bezeichnet sich Medea dann nur noch als *coniunx*, bevor sie auf dem Schlangenwagen endgültig verschwindet (*coniugem agnoscis tuam?*: 1021). Die Leichen der Kinder überläßt sie Iason, der zwar nicht mehr ihr Ehemann, aber immer noch „Vater" ist (1024): *recipe iam gnatos, parens*.[124]

Die Bilanz, die Medea zieht, muß gelesen werden vor dem Hintergrund der Forderung, die sie in ihrem letzten Gespräch mit Iason erhoben hatte (486–489):

> nil exul tuli
> nisi fratris artus: hos quoque impendi tibi;
> tibi patria cessit, tibi pater frater pudor –
> *hac dote nupsi. redde fugienti sua.*

Das *redde fugienti sua* spielt auf die römische Scheideformel an.[125] Bei einer Ehescheidung erhält die Frau die Mitgift, die sie in die Ehe gebracht hat, zurück. Die Mitgift Medeas ist allerdings nicht materieller Natur. Sie kann nicht zurückerstattet werden wie eine Geldsumme. Aber gerade dies glaubt Medea durch ihre Rache zu erreichen. Durch die Tötung der Kinder schreibt sie ihre Vergangenheit um, sie erlangt – mit Braden (1985, 57) zu sprechen – „a power, in a sense, over the past itself". Indem Medea ihre Rolle als Mutter und Ehefrau ablegt, kehrt sie in den Zustand zurück, in dem sie sich vor ihrer Heirat mit Iason befunden hat.[126] Diese Aufhebung von Hochzeit und Hochzeitsnacht bezeichnet Medea selbst paradoxerweise als „Hochzeitstag": (985 f.): *o festum diem, / o nuptialem!* Medea tritt an die Stelle der toten Braut: Creusas Tag wird zu ihrem Tag: *meus dies est* (1017)[127] – allerdings unter

[123] Vgl. Segal (2008 [1983], 144 f.): „As *pignus* is a common term for the ‚child' who constitutes a ‚pledge' of love and fidelity between husband and wife, Medea's lines combine the literal and the metaphorical rooting out of her tie to Jason: she would excise the foetus that may be growing in her womb from their union and from the bond of love which should have insured its growth, safety, and birth. … Lady Macbeth's ‚Unsex me here', with all the thickening of blood and change of milk to gall, spares us this uterine rooting out of motherhood."

[124] Bei Euripides nimmt Medea die Leichen der Kinder mit, um sie im Heiligtum der Hera Akraia zu begraben (Med. 1378 f.). Bildliche Darstellungen auf lukanischen Vasen nehmen die Fassung Senecas vorweg. Siehe Schmidt (1992, 396).

[125] Hine (2000, 162 zu 489) und Treggiari (1993, 446 f.).

[126] Fitch und McElduff (2002, 26): „… at the moment of fullest self-assertion she reverts to the identity of virgin girl (982–84)."

[127] Wie die Fortsetzung zeigt (*tempore accepto utimur*), wird hier noch einmal betont, daß der von Creo gewährte Tag mit dem Hochzeitstag identisch ist.

umgekehrten Vorzeichen: Sie verläßt endgültig das Haus, das die Braut zum ersten Mal betreten hätte. Für eine freigeborene antike Frau ist der Hochzeitstag ein, wenn nicht der entscheidende Tag im Leben: Ein neuer Lebensabschnitt mit neuen Verantwortungen beginnt. Der Übergang, den Medea vollzieht, ist für sie ebenso bedeutungsvoll. Interpretiert man die Schlußszene ausgehend von diesen expliziten Hinweisen auf den Hochzeitstag, so ergeben sich eine ganze Reihe von Parallelen zwischen der selbstbestimmten triumphalen ‚Flucht' Medeas (vgl. *sic fugere soleo*: 1022) aus dem Haus Iasons und dem Hochzeitsritual. Genauer: Die Schlußszene kann als eine pervertierte *domum deductio* gelesen werden.[128]

(1) Im vierten Chorlied wurde ausdrücklich betont, daß die Sonne noch nicht untergegangen ist. Die letzte Szene dürfte also bei Einbruch der Nacht spielen, der traditionellen Zeit für die Prozession.

(2) Medea besteigt zusammen mit den Kindern das Dach des Hauses,[129] das sie gemeinsam mit Iason (*excelsa nostrae tecta ... domus*: 973) bewohnt hat (974 f.):

perge tu mecum comes.
tuum quoque ipsa corpus hinc mecum aveham.

Neben dem Wunsch, nicht in die Hände ihrer Gegner zu fallen (*meque in exitium petunt*: 972), geht es ihr von Anfang an auch darum, *gesehen zu werden* (*non in occulto tibi est / perdenda virtus; approba populo manum*: 976 f.). Die Prozession ist, wie wir eingangs betont haben, das wichtigste Ereignis des Hochzeitstages: Die Braut demonstriert durch ihre Kleidung, ihr Verhalten und ihre Aktionen *in der Öffentlichkeit* ihre Jungfräulichkeit. Ebenso sucht Medea die Öffentlichkeit, um die Rückgewinnung ihrer Jungfräulichkeit bekannt zu machen. Der Wunsch, den der Chor in seinem ersten Lied formuliert hatte, erfüllt sich also nicht (114): *tacitis eat illa tenebris* ... Der wichtigste „Zuschauer" und Zeuge ist dabei ihr Ehemann (992–994):

---

[128] Boyle (2008, 278) deutet den Schluß der *Octavia* in derselben Weise (zu 899 f.): „the appearance of Octavia led by Roman soldiers would have presented to a Roman audience a perverse kind of *deductio* ..., inverting the *deductio* of Poppaea described by the Nurse at 703–6 ..."

[129] Während Iason mit Bewaffneten auftritt, begibt sich Medea in das Haus. Die Zeit, die sie benötigt, um das Bühnendach zu erreichen, wird durch Bühnenhandlung ausgefüllt. Auf das Kommando Iasons hin beginnen seine Begleiter, das Haus zu demolieren (*huc, huc, fortis armiferi cohors / conferte tela, vertite ex imo domum*: 980 f., vgl. Hine 2000, 206).

derat hoc unum mihi,
spectator iste. nil adhuc facti reor:
quidquid sine isto fecimus sceleris perit.

(3) Kinder begleiten die Braut in Griechenland und Rom,[130] wenn sie das Haus ihrer Eltern verläßt. In Rom müssen sie noch beide Eltern haben (*patrimi et matrimi*). Festus erklärt (245 L.): *pueri praetextati tres nubentem deducunt; unus, qui facem praefert ex spina alba, quia noctu nubebant; duo, qui tenent nubentem*. Von ihren Begleitern wird die Braut über die Schwelle geleitet bzw. getragen.[131] Umgekehrt trägt Medea makabererweise das bereits tote Kind in das Haus Iasons, das sie verlassen wird, ohne die Schwelle noch einmal zu überschreiten. In Catull carm. 61, 159 f. wird die Braut aufgefordert, das Haus zu betreten (*transfer omine cum bono / limen aureolos pedes*), da der Bräutigam drinnen bereits wartet (164–166): *aspice, intus ut accubans / vir tuus Tyrio in toro / totus* immineat *tibi*. Bei Seneca „beugt sich" Medea drohend vom Dach herunter (995): *en ipsa tecti parte praecipiti imminet*.

(4) Die Begleiter Iasons versuchen auf seinen Befehl hin gewaltsam das Haus, das dieser gemeinsam mit Medea bewohnt hat, zu zerstören (*vertite ex imo domum*: 981). Erst nachdem Iason bemerkt hat, daß sich Medea auf dem Dach befindet, befiehlt er, Feuer zu legen (995–997):

en ipsa tecti parte praecipiti imminet.
huc rapiat ignes aliquis, ut flammis cadat
suis perusta.

Iason selbst dürfte immer noch als Bräutigam geschmückt sein. Auch unter den Helfern, die er herbeiruft (*quicumque regum cladibus fidus doles / concurre*: 978 f.), dürften Hochzeitsgäste sein. Stellt man sich vor, daß diese nun brennende Scheite aus dem Palast holen, so gleichen sie in gewisser Weise der üblichen Hochzeitsgesellschaft, die vor Beginn der *deductio* ungeduldig mit Fackeln vor der Tür wartet, bis die Braut erscheint.

(5) Zu Vers 1020 f. (*lumina huc tumida alleva, / ingrate Iason. coniugem agnoscis tuam?*) bemerkt Fitch (2004b, 100 f.):

---

130 Siehe für den griechischen Ritus Oakley und Sinos (1993, 30): παῖδες προπέμποντες, für den römischen Hersch (2010, 159–162).

131 Plut. quaest. Rom. 29 271D: Διὰ τί τὴν γαμουμένην οὐκ ἐῶσιν αὐτὴν ὑπερβῆναι τὸν οὐδὸν τῆς οἰκίας, ἀλλ' ὑπεραίρουσιν οἱ προπέμποντες; Vgl. Hersch (2010, 180–182).

> This line furnishes another instance of an implied stage-direction. Why does Medea need to tell Jason to raise his eyes to her? It is inconceivable that Jason has not been paying attention as she prepared to kill his surviving son. The answer must be that he has turned away his face at some recent point, probably at the moment of the murder.

Medea kann ihre Rache nicht vollenden, wenn ihr wichtigster „Zuschauer" (vgl. 993) Iason sich abwendet. Möglicherweise spielt Seneca zugleich auf ein Ritual der griechischen Hochzeit an: die Entschleierung der Braut (ἀνακαλυπτήρια). Die widersprüchlichen Nachrichten über diese Zeremonie lassen sich sinnvoll kombinieren, wenn man annimmt, daß die Entschleierung nicht nur einmal, sondern dreimal in jeweils verschiedenen Kontexten während der Hochzeit vollzogen wurde (Llewellyn-Jones 2003, 240):

> The ancient Greek wedding ceremonial is organized around three gazes: that of the bridal entourage (the guests and revellers) who bear witness that the wedding is legitimate by looking at the face of the bride unveiled before them and presenting her with ‚gifts of unveiling', and then that of the groom who, in the privacy of the bridal chamber, views the uncovered face of his wife as a prelude to their sexual congress. The final act of gazing follows the next morning at the *epaulia*, a day of further feasting and presentation of more gifts.[132]

Lukian beschreibt ein Gemälde, das Alexander und Roxane im Brautgemach zeigt. Die Braut wendet ihren Blick schüchtern zur Erde, während sie entschleiert und dem Bräutigam gezeigt wird (*Herodotus* 5):

> θάλαμός ἐστι περικαλλὴς καὶ κλίνη νυμφική, καὶ ἡ ῾Ρωξάνη κάθηται πάγκαλόν τι χρῆμα παρθένου ἐς γῆν ὁρῶσα, αἰδουμένη ἑστῶτα τὸν ᾿Αλέξανδρον. Ἔρωτες δέ τινες μειδιῶντες· ὁ μὲν κατόπιν ἐφεστὼς ἀπάγει τῆς κεφαλῆς τὴν καλύπτραν καὶ δείκνυσι τῷ νυμφίῳ τὴν ῾Ρωξάνην, ὁ δέ τις μάλα δουλικῶς ἀφαιρεῖ τὸ σανδάλιον ἐκ τοῦ ποδὸς ὡς κατακλίνοιτο ἤδη …[133]

Jetzt ist es umgekehrt der Ehemann, der den Anblick nicht ertragen kann, der aufgefordert werden muß, das wahre Gesicht seiner Frau zum letzten Mal anzuschauen.

---

[132] Siehe Oakley und Sinos (1993, 25 f.), Llewellyn-Jones (2003, 227–248) und Gherchanoc (2006, 250–257).

[133] Oakley und Sinos (1993, 25 f.), die diese Stelle zitieren, deuten eine Szene auf einer Vase des Phiale-Malers (Boston 10.223, um 430 v. Chr.) als Entschleierung: „The bride and groom sit facing each other in the center. … Only the top of the bride's head remains, and the lower portions of all the figures are lost. The nympheutria stands behind the bride and holds the veil. Is she taking it off or placing it on the bride's head? The composition of the scene suggests unveiling, for all eyes are on the bride and the action with the veil is thus the focal point of the scene."

(6) Nachdem Medea ihre Rache vollendet hat, erscheint der berühmte Schlangenwagen (1022–1025):

> patuit in caelum via:
> squamosa gemini colla serpentes iugo
> summissa praebent. recipe iam gnatos, parens;
> ego inter auras aliti curru vehar.

Bei Euripides, der die geflügelten Schlangen nicht erwähnt, ist er ein Geschenk des Sonnengottes (Med. 1321 f.).[134] Dem Publikum Senecas dürfte er besonders aus Ovid bekannt gewesen sein. In einem „Kabinettstück phantastischer Poesie“ (Bömer 1976, 259) wird im siebten Buch der *Metamorphosen* geschildert, wie Medea in diesem Wagen zunächst über Thessalien (220–237), dann über ganz Griechenland (350–393) fliegt.[135] Den Bezug zum Sonnengott stellt Ovid nur an einer Stelle her, und zwar dort, wo er Medeas Flucht aus Korinth beschreibt (*Titaniacis ablata draconibus*: 7,398). Seneca kann in der Schlußszene darauf verzichten, die Herkunft des Wagens oder der ihn ziehenden Schlangen anzugeben.[136] Er nutzt die als bekannt vorausgesetzte Verbindung des Schlangenwagens mit Helios/Sol, um zweimal auf das Finale vorauszudeuten. Am Beginn des Stückes wünscht sich Medea, mit dem Wagen des Großvaters den Isthmus zu verbrennen (32–34):

> da, da *per auras curribus patriis vehi*,
> committe habenas, genitor, et flagrantibus
> ignifera loris tribue moderari iuga ...

Medeas Gedanken kreisen, wie wir gesehen haben, im gesamten Prolog um die bevorstehende Hochzeit von Iason und Creusa. Dabei spielt sie auf verschiedene Rituale an. Ihre Erregung zeigt sich in kühnen gedanklichen Sprüngen. Erst möchte sie den Hochzeitsgästen bei der Prozession

---

[134] Die Schlangen werden allerdings in der Hypothesis a (ἐπὶ ἅρματος δρακόντων πτερωτῶν, ὃ παρ' Ἡλίου ἔλαβεν: p. 88,8 f. Diggle) und in den Scholien zu Eur. Med. 1320 (ἐπὶ ὕψους γὰρ παραφαίνεται ἡ Μήδεια, ὀχουμένη δρακοντίνοις ἅρμασι καὶ βαστάζουσα τοὺς παῖδας) erwähnt. Vgl. außerdem Apollod. 1,9,28; Pacuvius, *Medus*, frg. 171 Schierl (*angues ingentes alites iuncti iugo*; zitiert von Cic. inv. 1,27); Hor. epod. 3,14 (*serpente fugit alite*); Hyg. fab. 27,3. Der Schlangenwagen erscheint auch in der bildenden Kunst. Siehe Schmidt (1992, 391–394). Dabei wird die Zugehörigkeit des Wagens zu Helios in einem Fall durch einen Strahlenkranz veranschaulicht, der das Gefährt umgibt (Schmidt, ebd., 392, Nr. 36; 397).

[135] In den *Tristien* würde der verbannte Dichter diesen Wagen nur allzu gern selbst besteigen (*nunc ego Medeae vellem frenare dracones* ...: 3,8,3).

[136] Durch die Nennung des Sonnengottes würde die Wirkung der Schlußpointe geschmälert, die gerade die Götterferne Medeas betont. Zugleich wird unterstrichen, daß Medea göttlicher Hilfe nicht bedarf (siehe Fischer 2008, 172–177, die Medea in dieser Hinsicht mit Senecas Atreus vergleicht).

die Fackeln entreißen, dann das Licht vom Himmel holen (27 f.). Die Fahrt mit dem Sonnenwagen scheint nur rein assoziativ mit diesem Wunsch nach einer Verdunkelung des Himmels verknüpft zu sein. Die Verbindung zur Hochzeit ergibt sich durch den Wagen, der im griechischen Ritual für die Prozession verwendet werden konnte. Bei Ovid wird Medea Zeugin genau dieser Szene (her. 12,151 f.): *‚huc modo, mater, adi! pompam pater' inquit ‚Iason / ducit et adiunctos aureus urget equos.'*

Der zweite Verweis auf den Sonnenwagen findet sich im vierten Chorlied (874–878):

nunc, Phoebe, mitte currus
nullo morante loro,
nox condat alma lucem,
mergat diem timendum
  dux noctis Hesperus.

Mag der verängstigte Chor auch hier nicht an die Hochzeit, sondern an die Medea gesetzte Frist denken, das Publikum ahnt bereits, daß die Prozession, die beginnen müßte, wenn „Hesperos den Tag versinken läßt", nicht mehr wird stattfinden können, da die Braut gerade in diesem Augenblick einen furchtbaren Tod stirbt. Die dramatische Ironie in der Formulierung *nunc, Phoebe, mitte currus* ist nicht zu überhören. Der Wunsch des Chores wird sich tatsächlich erfüllen – allerdings nicht in der erhofften Weise: Der Chor möchte, daß der Sonnengott die Pferde, die seinen Wagen ziehen, *laufen läßt* (OLD s. v. mitto 2 „to let [an animal] loose"), damit es schnell Nacht wird und die Frist Medeas somit zu Ende geht. Am Ende des Stückes *schickt*, wie das Publikum aus Euripides ergänzen kann, Phoebus einen Wagen, der Medea die Flucht ermöglicht.

Bei Seneca triumphiert Medea vollständig. Sie muß nicht mit ansehen, wie Iason mit seiner neuen Braut auf dem hochzeitlichen Wagen vorüberfährt, sie tötet die Braut vor der Prozession und tritt selbst an ihre Stelle: Der Hochzeitswagen wird durch den Schlangenwagen ersetzt, der Medea, die sich von allen Bindungen befreit hat, aus dem Haus Iasons in eine menschen- und götterlose Sphäre entrückt.[137]

[137] In Lukians *Symposion* 47 wird der Hochzeitswagen zum Krankenwagen umfunktioniert. Nachdem die Philosophen unter den Hochzeitsgästen eine wilde Schlägerei angezettelt haben, wird der verwundete Bräutigam auf dem bereitstehenden Wagen abtransportiert.

Ergebnisse

Die Handlung der *Medea* Senecas setzt früher ein als die der gleichnamigen Tragödie des Euripides, früher auch als die Handlung im zwölften Heroidenbrief Ovids, nämlich am Vormittag des Hochzeitstages. Der Tag der Hochzeit von Iason und Creusa ist zugleich der Tag, an dem Medea ihre Rache vollzieht. Das Stück beginnt vor den entscheidenden Hochzeitszeremonien und endet bei Einbruch der Nacht zur Zeit der *domum deductio*. Es hat sich gezeigt, daß die herausgearbeitete Zeitstruktur eine wichtige dramatische Funktion erfüllt. Bei der Konstruktion der Handlung kam es Seneca vor allem auf eines an: auf die *Parallelisierung von Hochzeit und Rachehandlung*. Die Rache Medeas wird in Bezug gesetzt zu den Hochzeitszeremonien, die unsichtbar im außerszenischen Raum stattfinden. Den Gebeten und Opfern für Hecate auf der Bühne entsprechen die zeitgleich im Off anzunehmenden *sacra thalami*. Gegen Ende des Stückes tritt Medea an die Stelle der Braut, deren Festtag für sie zum Tag ihres Begräbnisses geworden ist. Gleichzeitig verwandeln sich die Hochzeitszeremonien in ihr Gegenstück. Vollzogen wird gleichsam eine rituelle Trennung: Medea verläßt auf spektakuläre Weise das Haus Iasons, das Creusa nach der feierlichen Prozession hätte betreten sollen.[138]

[138] Man könnte Medeas Trennung von Iason mit der nur selten vollzogenen *disfarreatio* vergleichen, der Scheidung einer durch *confarreatio* geschlossenen Ehe. Vgl. Plut. quaest. Rom. 50 p. 276E: ὅθεν οὐδ’ ἀποπέμψασθαι πρότερον ἐξῆν, οὐδὲ νῦν ὡς ἔοικεν ἔξεστιν, ἀλλ’ ἐφ’ ἡμῶν ἐπέτρεψεν ἐντευχθεὶς Δομετιανός· οἱ δ’ ἱερεῖς παρεγένοντο τῇ τοῦ γάμου διαλύσει, πολλὰ φρικώδη καὶ ἀλλόκοτα καὶ σκυθρωπὰ δρῶντες.

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

SENECAS ZEITBEHANDLUNG IM KONTEXT DER DRAMATISCHEN LITERATUR DER ANTIKE

Wir haben gesehen, daß Senecas Umgang mit der dramatischen Zeit weniger experimentell ist, als bislang angenommen wurde. Die dramatische Zeit schreitet in allen vier untersuchten Stücken sukzessive, oft sogar kontinuierlich voran. „Durchbrechungen der Sukzession", die „eine Episierung, die Etablierung eines vermittelnden Kommunikationssystems" (Pfister [11]2001, 274) implizieren, lassen sich nicht feststellen. Von einer Episierung im Sinne Pfisters könnte man nur im Fall der *Troas* (*Troades*) sprechen. Bemerkenswert ist hier aber nicht die Behandlung der dramatischen Zeit, sondern die des dramatischen Raumes: Wir konnten einen Schauplatzwechsel zwischen den Akten 1 und 2, 2 und 3 sowie 3 und 4 nachweisen. Diese Schauplatzwechsel – in der antiken Tragödie zwar die Ausnahme, aber nicht ohne Beispiel – setzen eine Instanz voraus, die den Blick des Zuschauers lenkt.[1] Zeitlich schreitet die Handlung auch in diesem Stück sukzessive voran, was bislang besonders für die ersten beiden Akte bestritten worden ist: Die von Hecuba im Prolog erwähnte, nicht szenisch präsentierte Verlosung der kriegsgefangenen trojanischen Frauen ist die Voraussetzung für die beiden Szenen des zweiten Aktes, den Botenbericht von der Erscheinung Achills und den Streit zwischen Pyrrhus und Agamemnon. Seneca bricht nicht grundsätzlich mit Gattungskonventionen der dramatischen Literatur der Antike. Seine Originalität und Experimentierfreude entfaltet sich nicht abseits, sondern im Rahmen dieser Konventionen.[2] Dabei ist zu berücksichtigen, daß die dramatische Technik Senecas einerseits an Entwicklungen anknüpft, die sich in der hellenistischen Zeit durchgesetzt haben und für uns oft nur in den

---

[1] Wie der Erzähler oder die Kamera im Medium Film fokussiert der Dramatiker die Aufmerksamkeit des Publikums auf verschiedene Orte. Siehe Pfister ([11]2001, 48): „Der Betrachter eines Films wie der Leser eines narrativen Textes wird nicht … mit dem Dargestellten unmittelbar konfrontiert, sondern über eine perspektivierende, selektierende, akzentuierende und gliedernde Vermittlungsinstanz – die Kamera, bzw. den Erzähler."

[2] Siehe Boyle (1985, 1288): „The considerable variation evidenced in such standard matters as prologue composition, choral length and sequence, the number of choruses and actors, the messenger's speech, the 5- or 6-act division, discloses in fact a dramatist interested in dramatic experimentation." Vgl. Boyle (1997, 82–84 und 2008, xli).

erhaltenen Stücken der Neuen Komödie greifbar sind (siehe Tarrant 1978). Gleichzeitig ist aber auch mit einem bewußten Rückgriff auf die großen klassischen Vorbilder zu rechnen.[3]

Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit lassen sich sechs Themenfeldern zuordnen.

Figurenperspektive und subjektive Zeitwahrnehmung

Die Dramenfiguren nehmen sich und ihr Umfeld subjektiv wahr. Das gilt auch für ihre Wahrnehmung der gespielten Zeit. Um die Aussageabsicht eines dramatischen Textes zu erfassen, müssen daher alle zur Verfügung stehenden sprachlichen (Repliken der beteiligten Figuren) und nicht-sprachlichen (aus den impliziten Inszenierungsanweisungen zu erschließenden) Informationen einbezogen werden.

Die Subjektivität der Zeitwahrnehmung illustriert anschaulich Plautus' *Amphitruo*. Das Stück beginnt nicht bei Tagesanbruch, sondern in der Nacht, die Jupiter verlängert hat, um sich in der Gestalt Amphitruos ungestört mit Alcumena vergnügen zu können (*et haec ob eam rem nox est facta longior, / dum* ⟨*cum*⟩ *illa quacum volt voluptatem capit*: 113 f.). Sieht man von Jupiter und Mercur (*perge, Nox, ut occepisti*: 277) ab, bemerkt in dieser *tragicomoedia* (59, 63) überhaupt nur eine Figur die unnatürliche Dauer der Nacht, nämlich der Sklave Sosia, und dies auch nur, weil er gezwungen ist, im Stockfinstern Alcumena die Nachricht von der siegreichen Rückkehr ihres Ehemanns zu bringen. Freilich scheint ihm eine frühere Nacht, in der er ununterbrochen Prügel bezogen hat, doch noch länger gewesen zu sein (279 f.): *neque ego hac nocte longiorem me vidisse censeo, / nisi item unam, verberatus quam pependi perpetem*. Alcumena kommentiert das außergewöhnliche Phänomen nicht: In Jupiters Armen ist für sie die verlängerte Nacht wie im Fluge vergangen (*prius abis quam lectus ubi cubuisti concaluit locus. / heri venisti media nocte, nunc abis*: 513 f.).

[3] Siehe Seeck (1978, 388): „Diese Rückwendung zu den griechischen ‚archetypischen' Vorbildern besteht bei aller thematischen und motivischen Nähe nicht in einem Anschluß an den Wortlaut, sondern sie äußert sich etwa als Ansatz zu einer formalen Restauration, dem Streben nach klassischer Formenstrenge und stilistischer Geschlossenheit; gewisse Auflösungserscheinungen, die wir bei Euripides beobachten können, wie die zunehmende Konzessionsbereitschaft gegenüber dem Gesangssolisten, sind bei Seneca aufgefangen und ins Gegenteil gekehrt."

Ähnliche Beobachtungen lassen sich für die untersuchten Tragödien Senecas machen. Die dramatische Zeit scheint nur langsam voranzuschreiten, wenn die Figur ungeduldig auf ein bestimmtes Ziel hinarbeitet. So glaubt die Furie im *Thyestes*, der Sonnengott verzögere seinen Aufgang (*Titan dubitat*: 120). Atreus möchte, daß sein Bruder zur Stelle ist, unmittelbar nachdem er seinen Racheplan entworfen hat (279–281). Für den entsetzten Boten kommt die durch die beschleunigte „Flucht" der Sonne eintretende Dunkelheit viel zu spät (*sero occidisti*: 778). Die drängenden Mahnungen zur Eile, die der Chor in seinem ersten Lied in der *Medea* ausspricht, scheinen zunächst darauf hinzudeuten, daß die *domum deductio* unmittelbar bevorsteht oder sogar zeitgleich stattfindet. Eine genauere Analyse zeigt jedoch, daß dies nicht der Fall ist. Der besorgte Chor möchte vielmehr durch seinen Gesang den Beginn der Hochzeitszeremonien vor der Zeit herbeizwingen. Sein „es ist jetzt schon Zeit" (111) darf daher nicht auf die objektive Tageszeit bezogen werden.

Ebenso ist es möglich, daß Figuren Ereignisse und Entwicklungen, die für die Rekonstruktion der fiktiven Zeitstruktur bedeutsam sind, nicht oder erst im nachhinein wahrnehmen, weil sie abgelenkt sind. Der Chor im *Thyestes* achtet zunächst überhaupt nicht auf den Rücklauf der Sonne, weil er neugierig dem Bericht des Boten lauscht. Erst in dem Augenblick, in dem das Phänomen durch den überraschend am falschen Ort und zur falschen Zeit eintretenden Sonnenuntergang nicht mehr zu übersehen ist, wird er aufmerksam (789 ff.). Jetzt ist er durch das spektakuläre Himmelsereignis so abgelenkt, daß er wichtige Hinweise des Boten überhört.

Ein weiteres Beispiel dafür haben wir in der *Troas* (*Troades*) kennengelernt: Agamemnon läßt Calchas herbeirufen (351 f.). Dieser ist unmittelbar zur Stelle. Hier handelt es sich nicht um einen extremen Fall innerszenischer Zeitraffung (siehe unten). Eine näherliegende Erklärung ist, daß Agamemnon Calchas übersehen hat. Die kleine Unachtsamkeit ist dabei symptomatisch für die Situation des Oberbefehlshabers. Dieser hat längst die Kontrolle über die Ereignisse verloren. Der übersehene Seher wird durch seinen Spruch den Fortgang der Ereignisse bestimmen und dieselbe ‚weltgeschichtliche' Rolle spielen, die er bereits in Aulis übernommen hat.

In der *Medea* übersieht der Chor möglicherweise die als Reaktion auf Medeas Gebet eintretende Mondfinsternis (787 ff.). Er blickt gebannt gerade in die entgegengesetzte Richtung, auf die immer noch am Himmel sichtbare Sonne, deren Untergang er herbeiwünscht, weil dieser das Ende der Medea gesetzten Frist bedeuten würde (874–878).

Noch drastischere Auswirkungen können Wahrnehmungsstörungen haben. Dies zeigt der Fall des Thyestes: Dieser wird im Speisezimmer scheinbar

Zeuge eines nächtlichen Unwetters (990–995). Tatsächlich handelt es sich aber um eine optische und akustische Illusion bzw. Halluzination, die nur für ihn allein wahrnehmbar ist. Die durch den Sonnenrücklauf ausgelöste Verfinsterung ist während des vierten Chorliedes längst eingetreten, ohne daß Thyestes in seinem künstlich erleuchteten Speisezimmer dies bemerkt hätte. Was er jetzt zu erleben meint, ist in gewisser Hinsicht eine zeitversetzte und daher natürlich verspätete Wiederholung des dem Publikum und den anderen Figuren (Bote, Chor, Atreus) bereits bekannten Phänomens: Die völlige Unwissenheit des Thyestes, der erst allmählich und nur mit der Hilfe seines Bruders die schreckliche Wahrheit erkennt, wird so eindrucksvoll veranschaulicht.

Daß die Wahrnehmungen des Thyestes gestört sind, läßt sich daraus ableiten, daß Atreus die außergewöhnlichen Phänomene, die sein Bruder zu sehen und zu hören glaubt, nicht kommentiert. Eine Replik, welche die Wahrnehmungsstörung ausdrücklich bestätigt, fehlt in diesem Fall. Das gilt auch für die Illusion, die Amphitryon am Ende des zweiten Aktes des *Hercules furens* erlebt (520–523). Weder die Soldaten noch Megara oder der Chor reagieren auf die Epiphanie des Hercules, deren Zeuge Amphitryon zu werden glaubt. Hat man erst einmal erkannt, daß Hercules nicht am Ende des zweiten, sondern erst am Anfang des dritten Aktes nach Theben zurückkehrt, ohne irgendeine Kenntnis von der Notlage seiner Familie zu haben, so lösen sich alle Widersprüche in der Handlungslogik, die sich aus der traditionellen Interpretation ergeben, sofort auf.

Zeitliche Konzentration der Handlung

Die Begrenzung der zeitlichen Ausdehnung ist eine Möglichkeit, um sicherzustellen, daß eine dramatische Handlung übersichtlich bleibt. Die zeitliche Konzentration dient zugleich der Spannungssteigerung. Im antiken Drama hat sich – im Gegensatz etwa zum Epos, das zeitlich nicht begrenzt ist – die *Tagesspanne* als das übliche Limit eingebürgert. So hält sich Odysseus in der *Odyssee* insgesamt drei Tage beim Kyklopen auf, während Euripides im *Cyclops* die Handlung auf einen Tag konzentriert.[4] Der ‚Tag' ist im antiken

[4] Arnott (1991, 158 f.) und andere haben in der Zeitstruktur des Stückes Widersprüche finden wollen. So fordert Polyphem bei seinem ersten Auftritt die Satyrn auf, zu ihm aufzublicken. Sie antworten (213): καὶ τἄστρα καὶ τὸν ᾿Ωρίωνα δέρκομαι. Es scheint also Nacht zu sein. Im folgenden Vers verlangt er dann aber sein ἄριστον (das „zweite Frühstück“, das am Vormittag oder gegen Mittag eingenommen wurde). Die Satyrn sehen also nicht wirk-

Drama eine Zeiteinheit, die gerade ausgedehnt genug ist, um in ihr einen Schicksalsumschwung bzw. eine Entscheidungssituation (und deren Voraussetzungen) in überschaubarer Form gestalten zu können. Die Figuren betonen die besondere Bedeutung, welche der (vom Dramatiker gewählte) Tag für sie hat: Es ist *ihr* Tag, der Tag der Entscheidung. In diesem Sinn spielt der ‚Tag' auch in Senecas philosophischen Schriften eine zentrale Rolle: als die natürliche Zeitspanne für die regelmäßige Selbstprüfung und als überschaubare Zeiteinheit, in der sich erfülltes Leben im Sinne des *carpe diem* verwirklichen kann (siehe Edwards 2013, 325–326).

Auf lustige und zugleich feierliche Weise bestätigt Plautus die Konvention der Tagesspanne im *Amphitruo*. Das Stück beginnt, wie bereits gesagt, in der Nacht, die Jupiter verlängert hat. Nachdem dieser Alcumena verlassen hat, stellt er, allein auf der Bühne, die Ordnung der Zeit wieder her (546–550):

> nunc te, nox, quae me mansisti, mitto ut ⟨con⟩cedas die,
> ut mortalis inlucescat luce clara et candida.
> atque quanto, nox, fuisti longior hac proxuma,
> tanto brevior dies ut fiat faciam, ut aeque disparet
> et dies e nocte accedat.

Für einen feierlichen Augenblick erscheint der Gott nicht mehr in der menschlich-allzumenschlichen Rolle des Liebhabers und Ehebrechers, sondern als Kosmokrator (vgl. *torquet qui sidera mundi*: Verg. Aen. 9,93). Die Stelle hat aber zugleich eine metadramatische Implikation: Jupiter sorgt dafür, daß die Komödie die übliche Zeitdauer nicht überschreitet. Der anbrechende Tag soll exakt um die Zeitspanne kürzer sein, um welche die vorangehende Nacht länger war.

Auch Seneca geht in raffinierter Weise von der zugrunde liegenden Geschichte aus, um die Handlung zeitlich zu konzentrieren. Im *Thyestes* wird die Sonne, deren Rücklauf fest mit dem Pelopiden-Mythos verbunden ist,

---

lich die Sterne, so die überzeugende Erklärung von Seaford (1998, 145 f.), sondern der von der Jagd zurückkehrende Kyklop erscheint ihnen so riesenhaft wie der als Sternbild an den Himmel versetzte Jäger Orion. Ein weiteres Problem bleibt: In der Parodos treiben die Satyrn das Vieh von der Weide zur Höhle. Es scheint also Abend zu sein (in Od. 9,234 und 344 kehrt der Kyklop mit den Tieren jeweils abends zurück). Der Eintritt der Nacht wird aber nicht markiert. Ansonsten spielt sich die Handlung bei Tage ab (ausdrücklich: 542). Auch hier läßt sich eine Lösung finden: Man muß nur annehmen, daß die Tiere gegen Ende des Vormittags in die Höhle zurückgetrieben werden, um sie vor der Mittagshitze zu schützen. Zur selben Zeit kehrt Polyphem heim, um seine Mittagsmahlzeit einzunehmen, die dann dank der Gefährten des Odysseus doch anders und reichhaltiger ausfällt als erwartet.

selbst zur *dramatis persona*. Ihr ‚Auftritt', verfrühter ‚Abgang' und sich anschließende ‚Abwesenheit von der Bühne' gibt den zeitlichen Rahmen vor, in dem sich das Schicksal von Atreus und Thyestes erfüllt. Die Tagesspanne bleibt als Zeiteinheit gewahrt, mag auch der Rest des *periturus dies* „ohne Sonne" sein (vgl. *sine sole diem*: Manil. 5,463). Eine vergleichbare Bedeutung hat der Sonnenlauf im *Agamemnon*, der die Fortsetzung des Konflikts in der folgenden Generation thematisiert.

In der *Medea* wird der Hochzeitstag von Iason und Creusa zum realen und metaphorischen Bezugsrahmen. Seneca verlegt die Handlung des Stückes, die bei Euripides erst nach dem Vollzug der Hochzeit einsetzt, auf den Hochzeitstag: Der Tag der Hochzeit ist zugleich der Tag, an dem Medea ihre Rache vollendet. Für den Rezipienten reichen gelegentliche Hinweise aus, die ihn daran erinnern, daß die Hochzeitszeremonien, die auf der Bühne nicht präsentiert werden, im außerszenischen Raum ihren normalen Lauf nehmen. Er ist aufgefordert, das Bühnengeschehen jeweils auf die zeitlich simultan ablaufenden Hochzeitsrituale zu beziehen: Die Gebete und Opfer, die Medea auf der Bühne darbringt, gelten Hecate; zur gleichen Zeit opfern Brautpaar und Hochzeitsgäste im Off den Hochzeitsgöttern. Durch ein Fackelzeichen signalisiert Hecate, daß sie die Gebete Medeas erhört hat. Dies geschieht in dem Augenblick, in dem eigentlich die Fackeln für die feierliche Prozession aufleuchten sollten. Wenig später wird Creusa selbst zur lebendigen Fackel. Im fünften Akt tritt Medea gewissermaßen an die Stelle der toten Braut: Ihre triumphale Flucht aus Korinth ist eine Umkehrung der *domum deductio*. Während der Prozession demonstriert die Braut durch ihr Verhalten öffentlich ihre Jungfräulichkeit, Medea fordert vor Zeugen ihre verlorene Jungfräulichkeit zurück, indem sie ihre Kinder tötet. Im Schlangenwagen verläßt sie endlich das Haus Iasons, zu dem die neue Braut mit einem Hochzeitsgespann hätte geführt werden sollen. Indem Seneca den Hochzeitstag mit seinen nicht szenisch realisierten, aber vom Publikum jeweils leicht zu ergänzenden Zeremonien zum Handlungsrahmen macht, verleiht er seiner Darstellung große Geschlossenheit und Prägnanz.

Flexible Zeitbehandlung

Die Konzentration auf den einen Entscheidungstag wird in der Regel erst möglich durch die flexible Behandlung der dramatischen Zeit.[5] Freilich setzt

[5] Siehe Flickinger (1922, 255): „The performance of Greek drama in the fifth century was continuous in the sense that with negligible exceptions ... actors or chorus or both were

die Plausibilität hier der Freiheit des Dramatikers gewisse Grenzen. Dies zeigt eine Passage in der *Andria* des Terenz, die sich metapoetisch lesen läßt. Simo, der seinen Sohn Pamphilus mit der Tochter des Chremes verheiraten möchte, glaubt, daß sein Sklave Davus dies durch eine Intrige verhindern will: Eine vorgetäuschte Niederkunft der Freundin des Pamphilus soll, so nimmt er an, den Schwiegervater *in spe* abschrecken. Daß er die vermeintliche Täuschung – Glycerium ist wirklich schwanger – so leicht durchschaut, liegt, wie Simo betont, an der wenig überzeugenden Dramaturgie der ‚Komödie', die seiner Meinung nach für ihn aufgeführt wird. Kaum ist die Geburtshelferin in Glyceriums Haus getreten, setzen schon die Wehen ein. Simo kommentiert die Zeitraffung mit einem *hui tam cito? ridiculum* ... (474) und kritisiert den ‚Dramatiker' bzw. ‚Regisseur' Davus (475 f.): *non sat commode / divisa sunt temporibus tibi, Dave, haec*. Ereignisse, die auf der Bühne präsentiert werden, können nur bis zu einem bestimmten Grad zeitlich verkürzt oder gedehnt werden. Dies gilt auch für nicht szenisch präsentierte Vorgänge wie die Wehen Glyceriums, deren Verlauf, vermittelt durch simultane Repliken oder Geräusche aus dem Off, von den Figuren auf der Bühne unmittelbar miterlebt werden. Abweichungen von der Realzeit sind allerdings selbst in diesen Fällen möglich. Pfister (^{11}2001, 370) bemerkt: „... bei einer innerszenischen Zeitraffung [werden] einzelne Vorgänge ausgelassen oder zeitlich verkürzt dargestellt." So können etwa Opferhandlungen in stilisierter, komprimierter Form auf der Bühne präsentiert werden.[6] Ein gutes Beispiel ist auch der Sonnenuntergang, der am Ende des vierten Aktes im *Thyestes* eintritt. Die Zeit, die für die szenische Präsentation solcher Vorgänge angesetzt wird, muß nicht genau der Zeit entsprechen, die diese realiter benötigen würden.

---

constantly before the audience. Notice that this is not the same as saying that the *time* of the plays was continuous. When critically examined it is found to have been interrupted by numerous gaps ... But the continuity of performance gave a *semblance* of continuity also to the action. The dramatic events were tacitly treated by the poets as if they occupied no more than a day and were so accepted by the public."

6 Der Vorwurf Zwierleins (1966,31 f.), das „Raffen der Zeit" bei der Darstellung der Opferschau (299 ff.) im zweiten Akt von Senecas *Oedipus* deute auf Bühnenfremdheit, ist in doppelter Weise verfehlt. Die Spielzeit einer Aufführung kann sich zunächst deutlich von der Erzählzeit des Theaterskripts unterscheiden. Dies betont bereits Sutton (1986,28): „... we must take into account the possibility that two lines immediately juxtaposed in a dramatic text may in fact be separated by significant bits of dumb-show." Ebenso Töchterle (1994, 310 f., 329). Aber selbst wenn die Spielzeit nicht exakt mit der Realzeit übereinstimmt, wäre dies unproblematisch: Der Zuschauer erwartet keine naturalistische Wiedergabe der Zeremonien.

Noch freier kann der Dramatiker über die nicht auf der Bühne realisierte Zeit verfügen. Handlungen im Off können zeitlich beliebig gedehnt oder (häufiger) komprimiert werden. Ein besonders drastisches Beispiel für „außerszenische Zeitraffung" findet sich in den *Supplices* des Euripides, was in Drydens *Essay of Dramatick Poesie* (1668, 26) geistreich, aber unnötig kritisiert wird:

> ... *Euripides*, in tying himself to one day, has committed an absurdity never to be forgiven him: for in one of his Tragedies he has made *Theseus* go from *Athens* to *Thebes*, which was about 40 English miles, under the walls of it to give battel, and appear victorious in the next Act; and yet from the time of his departure to the return of the *Nuntius*, who gives the relation of his Victory, *Aethra* and the Chorus have but 36 Verses; which is not for every Mile a Verse.

Die lange Dauer der vom Chorlied verdeckten außerszenischen Handlung wurde vom antiken Publikum offenbar nicht als störend empfunden. Hinreichend ist, daß die zeitliche Sukzession gewahrt bleibt. Man vergleiche in Senecas *Thyestes* die Rückkehr des Titelhelden aus dem Exil, die zwischen den Akten 2 und 3 erfolgt. Die Zeit, die er nach Atreus' vermeintlichem Friedensangebot benötigt, um mit seinen Kindern nach Argos/Mycenae zurückzukehren, wird hier ebenfalls durch das Chorlied überbrückt.

Zeitraffungen sind gerade zwischen den Akten keine Seltenheit, die gespielte Zeit kann aber auch über die Aktgrenzen hinweg kontinuierlich voranschreiten. In seinem vierten Lied thematisiert der Chor im *Thyestes* zunächst den bereits vom Boten am Ende des vierten Aktes angekündigten Sonnenuntergang. Während des Chorliedes tritt dann die Abenddämmerung ein, die ihrerseits in eine Nacht ohne Sterne übergeht. Im *Hercules furens* reagiert der Chor während seines dritten Liedes auf den Auftritt des Hercules, der nach der Tötung des Lycus zurückkehrt: Das Metrum wechselt und das von Theseus angekündigte Loblied beginnt. Nach seinem Wahnsinnsanfall fällt Hercules in einen tiefen Schlaf, dessen Phasen der Chor in dem sich anschließenden vierten Lied kommentiert (siehe Schwindt 1994, 115). Während des Liedes reagiert der Chor auf das Sichtbarwerden der Leichen, die auf die Bühne getragen oder auf dem Ekkyklema präsentiert werden (1100 ff.).[7]

Nur wenn der Dramatiker Zeitraffungen bzw. -dehnungen deutlich markiert, um einen bestimmten Effekt zu erzielen, werden sie vom Publikum als solche wahrgenommen. In den *Menaechmi* des Plautus geht der *senex* ab

[7] Siehe Fitch (1987, 413) und Eisgrub (2002, 142).

(875), um einen Arzt zu holen, kehrt nach sieben Versen zurück und klagt über die lange Wartezeit (882–884). Dazu bemerkt Marshall (2006, 181, vgl. 107): „This is funny in part because the whole exchange can occur in less than a minute of stage time.“[8] Dieses Mittel kann auch in der Tragödie angewendet werden. Die zügige Rückkehr des Thyestes aus der Verbannung wird dadurch betont, daß der ‚Regisseur‘ Atreus unmittelbar, nachdem er seinen teuflischen Plan ersonnen hat, verwundert feststellt, daß der gleichsam aus Gründen der dramatischen Ökonomie jetzt zu erwartende ‚Auftritt‘ seines Opfers sich verzögere (280 f.). Thyestes erscheint dann tatsächlich mit der erwünschten Pünktlichkeit im Anschluß an das folgende Chorlied (404 ff.).

Die Rolle des Chores und die zeitliche Sukzession

Im griechischen Theater des 5. Jahrhunderts v. Chr. etabliert der Chor, der nach seinem Einzug in der Regel ohne Unterbrechung präsent ist, ein raumzeitliches Kontinuum. Schauplatzwechsel lassen sich nur durch den Abgang des Chores realisieren.[9] Ebenso garantiert die Präsenz des Chores die zeitliche Sukzession, was eine durchaus flexible Behandlung der dramatischen Zeit, wie oben betont, nicht ausschließt. Senecas Behandlung des Chores, die sich grundlegend von der Praxis des 5. Jahrhunderts v. Chr. unterscheidet, läßt sich nur schwer auf einen gemeinsamen Nenner bringen (Friedländer 1912, 807): „Senecas Chortechnik ist uneinheitlich.“[10] Eine ständige Bühnenpräsenz des Chores ist zumindest nicht vorauszusetzen. Der Chor agiert eher wie eine *Bühnenfigur*. Er kann wie die anderen Akteure auf- und abgehen. Dies dürfte mit einer einschneidenden Veränderung in der

---

8 Vgl. Link (1977, 175 Anm. 6): „Zu einem Scherz wird die Zeitraffung in Grabbes ‚Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung‘, wenn der Teufel den Auftrag erteilt, den Schmied zu holen, und dieser – kaum daß der Bediente die Bühne verlassen hat – erscheint: Ironie in bezug auf den Teufel, der frei über die Zeit verfügt.“

9 Siehe oben S. 131 mit Anm. 28.

10 Siehe Mazzoli (2013, 565): „… choral function in itself is a *quaestio vexata*, indeed *infinita*, in the study of Seneca …“. Ist der Chor als Figur in die Handlung eingebunden, sind die Lieder nur thematisch auf diese bezogen oder fehlt überhaupt jeder Bezug zur Handlung? Alle diese Positionen sind – mit unterschiedlichen Akzentuierungen – vertreten worden. Hose (1999, 121) betont, daß bereits für die älteren römischen Tragiker alle Möglichkeiten der Chorbehandlung, die sich in Griechenland seit Aischylos entwickelt haben, *gleichzeitig* zur Rezeption bereitstanden: „… von einer Verwendung des Chores als einer das Stück in Handlung und Gedankenwelt dominierenden Instanz Aischyleischer Wucht bis hin zum Chor als lediglich Akte-teilender Gesangsnummer … ist alles für den römischen Tragiker möglich.“

Funktion des Theaterraumes zusammenhängen. Da die Orchestra im römischen Theater für die Ehrenplätze der Senatoren reserviert wurde, mußte sich der Chor die Bühne mit den Schauspielern teilen.[11] Wenn der Chor abgehen kann, muß er nicht zwangsläufig eine über das ganze Stück hin feststehende Identität haben.[12] Man würde aber erwarten, daß die Choreuten bei ihrem Auftritt jeweils eindeutig identifiziert werden. Tatsächlich bemüht sich Seneca aber nur in Ausnahmefällen darum, die Identität des Chores *expressis verbis* zu bestimmen (Leo 1897, 511):

> Die Chöre sind in der Regel nicht charakterisirt, meist nicht einmal als männlich oder weiblich; eine Ausnahme bilden die Chöre der Kriegsgefangenen (in Troades Agamemnon Hercules Oet.), die als handelnde Personen erscheinen …

Eine Erklärung für dieses Phänomen bietet folgende Überlegung. Es gibt eine Gruppe von Bühnenfiguren, die kaum individuelle Züge tragen und als Typen auftreten: die Ammen, die Boten und Diener usw. Lindskog 1897, 31 bemerkt, „dass die Personen, deren Namen oder Charaktere nicht angekündigt werden, nur solche sind, welche nicht eigentlich der Mythe selbst angehören, sondern wegen der dramatischen Ökonomie entstanden sind …“ Diese Figuren sind durch *ihre jeweilige Funktion hinreichend bestimmt*. In einer Aufführung können sie zusätzlich durch ihr Kostüm identifiziert werden (Lindskog 1897, 55). Dies läßt sich auf den Chor übertragen. Der einzige Unterschied ist, daß dieser ein Kollektiv darstellt. Als *kollektive Funktionsfigur* ergibt sich seine jeweilige Identität aus dem Kontext. Der Chor repräsentiert das ‚Publikum‘, das die jeweilige Handlungssituation voraussetzt. Wenn also als Schauplatz der Handlung Theben bestimmt wird, dann müssen die Choreuten nicht eigens als Thebaner vorgestellt werden. Ob die Präsenz des Chores erforderlich ist, muß für jeden Einzelfall entschieden

---

[11] Hose (1999, 120) arbeitet die Auswirkungen überzeugend heraus: Der Chor des klassischen griechischen Theaters „ist nach der Parodos permanent präsent und begleitet mit seinem Kommentar die Handlung – hiermit trägt er erheblich zur Fokalisation bei. Die Aufstellung des Chores in der Orchestra erlaubt dem Dichter, den Chor je nach den Erfordernissen des Stückes entweder stärker an die Handlung heranzuführen, oder aber, ihn zurückzunehmen und in seiner Funktion als kommentierender Instanz zu betonen. Der römische Chor ist dagegen durch seine Aufstellung auf der Bühne automatisch Mitspieler. Seine Perspektive auf das Geschehen entspricht eben nicht der des Publikums, statt dessen ist er Element der Handlung, nicht aber zurückziehbarer Kommentator. Er verliert damit die Dimension der Vermittlungsinstanz zwischen Bühne und Publikum.“

[12] Es ist betont worden, daß die Annahme einer festen Identität des Chores in den Tragödien zu Problemen führt. Siehe besonders Hill (2000).

werden. *Damit hört der Chor auf, als Garant der zeitlichen Sukzession zu fungieren.*[13]

Dies läßt sich besonders anschaulich in der *Troas* (*Troades*) beobachten. Der Chor der Trojanerinnen, der im Prolog gemeinsam mit Hecuba klagt, wird ausdrücklich identifiziert. Der Chor der Griechen, der nach dem Abgang von Hecuba und den Trojanerinnen im zweiten Akt die Bühne betritt, wird dagegen nicht vorgestellt. Der zweite Akt spielt im Lager der Griechen. Die Identität des Chores ergibt sich aus seiner Funktion: Er ist der Adressat des Boten Talthybius und stellt das Publikum für die folgende Diskussion der griechischen Anführer dar. Die Choreuten sind daher als griechische Soldaten zu identifizieren. Dazu paßt, daß Pyrrhus mit einem deiktischen Pronomen auf Soldaten als Zuhörer verweist.

Der Abgang aller Bühnenfiguren am Ende des Prologs ermöglicht einen Schauplatzwechsel. An dieser Stelle könnte auch die zeitliche Sukzession manipuliert werden. Der zweite Akt könnte zeitgleich mit oder sogar vor dem ersten Akt spielen. Da die Bühne für kurze Zeit leer bleibt, fehlt eine Instanz, welche die Sukzession garantiert. Dies leistet der Chor der Griechen nur innerhalb des zweiten Aktes. Daß keine die Sukzession aufhebende Zeitmanipulation anzunehmen ist, kann nur aus dem Kontext erschlossen werden. Beide Szenen des zweiten Aktes knüpfen, wie wir gesehen haben, unmittelbar an die im ersten Akt thematisierte Verlosung der trojanischen Frauen an.

Dramatischer Rhythmus

Der dramatische Rhythmus resultiert aus der wechselnden Länge von Kompositionseinheiten (z.B. Szenen, Chorliedern) und Repliken bzw. deren kompletter Aussparung, aus der Frequenz von Auftritten und Abgängen sowie aus der jeweiligen Dichte der Bühnenaktivitäten. Durch Tempovariationen wird nicht nur Eintönigkeit vermieden. Seneca nutzt dieses Ausdrucksmittel in raffinierter Weise auch zur Charakterisierung seiner Figuren. Im zweiten Akt des *Thyestes* plant Atreus, seinen Bruder durch ein falsches Versöhnungsangebot in die Falle zu locken. Prompt ist dieser zu Beginn des folgenden Aktes zur Stelle. Die Rückkehr aus dem Exil wird

[13] In der römischen Komödie, die komplett auf den Chor verzichtet, kann die zeitliche Sukzession durch sogenannte „link-monologues“ betont werden. Eine Figur bleibt auf der Bühne zurück und leitet zur folgenden Szene über. Siehe Prescott (1939).

nicht szenisch präsentiert, sondern ausgespart (siehe oben). Seiner „ersehnten“ Heimat (vgl. *optata patriae tecta*: 404) nähert sich Thyestes dann aber nur mit langsamen, zögerlichen Schritten (*moveo nolentem gradum*: 420). Durch die Verbindung von außerszenischer Raffung zwischen den Akten 2 und 3 und starker Tempoverlangsamung am Anfang des dritten Aktes wird die Unentschlossenheit des Thyestes verdeutlicht. Im *Hercules furens* betont der dramatische Rhythmus den Aktivismus des Titelhelden. Das Tempo wird in den Szenen forciert, in denen Hercules selbst als Figur agiert. Im zweiten Akt beherrscht ein relativ statisches Tableau die Bühne: Amphitryon, Megara und die Kinder des Hercules haben sich an einen Altar geflüchtet. Mit der Rückkehr des Hercules im dritten Akt löst sich diese Gruppe rasch auf. Theseus und Amphitryon verbleiben allein auf der Bühne, während Hercules im Off den Tyrannen Lycus tötet. Es folgt der lange Bericht des Theseus über die Ereignisse in der Unterwelt, dessen angeblich undramatischer Charakter wiederholt kritisiert worden ist. Mit der Rückkehr des Hercules beginnt dann die aktionsreiche Wahnsinnsszene. Die dramatische Funktion der Erzählung des Cerberus-Abenteuers liegt u. a. in der Kontrastwirkung: Durch die starke Tempoverlangsamung kommt die fast hektische Aktivität des Hercules in den Szenen, die den Bericht des Theseus umrahmen, deutlicher zur Geltung. In der *Medea* wird das Tempo nach der langen Zauberszene im vierten Akt und vor dem großen Entscheidungsmonolog im fünften deutlich forciert. Der Übergang zwischen den Akten 4 und 5 zeichnet sich durch mehrere schnell aufeinander folgende Auftritte und Abgänge aus. Die sich überschlagenden äußeren Ereignisse veranschaulichen die unheimliche Macht Medeas, der niemand widerstehen kann: Was sie sich in ihrer Anrufung an Hecate gewünscht hat, wird ohne weiteres Wirklichkeit. Ein ausführlicher Botenbericht an dieser Stelle würde diesen Eindruck nur vermindern.

Jenseits der Zeitstruktur

Die Auflösung vermeintlicher temporaler Anomalien führt zunächst nur zu einem negativen Ergebnis. Ja, die besondere Originalität Senecas im Umgang mit der dramatischen Zeit, die in der jüngeren Forschung positiv hervorgehoben worden ist, scheint so verloren zu gehen. Muß nicht ein Dramatiker Seneca, der sich viel stärker als bislang angenommen an den Konventionen der dramatischen Literatur der Antike orientiert, für den modernen Rezipienten gerade dadurch an Attraktivität verlieren? Tatsächlich scheint der in dieser Arbeit verfolgte Interpretationsansatz auf

den ersten Blick wichtige Ergebnisse der jüngeren Seneca-Forschung in Frage zu stellen: Während man die Einheit in der Handlungsführung der Tragödien – oftmals grundsätzlich – bezweifelte, suchte und fand man andere Formen und Mittel, welche die Einheitlichkeit der Stücke garantierten: motivische oder thematische Wiederholungen, Kontrastierungen, Spiegelungen. Werden diese Forschungsergebnisse nicht obsolet, wenn sich zeigen läßt, daß bestimmte Voraussetzungen, von denen ihre Verfechter ausgingen, nicht haltbar sind? Das Gegenteil ist der Fall: Die Tragödien Senecas sind zwar – das haben wir zumindest für die Zeitstruktur zu zeigen versucht – einheitlich konzipierte Handlungsgefüge. Überlagert wird diese Einheit in der Handlungsführung aber durch Bezüge, welche die rein zeitlich-kausale Verknüpfung der Szenen übersteigen. Gerade die genaue Analyse der von Seneca mit großer Umsicht eingerichteten Zeitstruktur hat weitere, bislang übersehene Muster und Entsprechungen dieser Art zu Tage gefördert. Im *Thyestes* sind die beiden Szenen, in denen Halluzinationen eine Rolle spielen, kontrastiv aufeinander bezogen. Was Atreus im voraus erlebt, verwirklicht sich. Die Bitte des Thyestes, das von ihm halluzinierte kosmische Unwetter Wirklichkeit werden zu lassen, erfüllt sich nicht. Ebenso bereitet der kurze Realitätsverlust Amphitryons im *Hercules furens* den Wahnsinnsausbruch seines Sohnes in kontrastierender Weise vor: Amphitryon erlebt die Illusion in einem Augenblick höchster Verzweiflung, während der Sohn im Hochgefühl des Sieges den Verstand verlieren wird. In der *Troas* (*Troades*) lassen sich symmetrische Entsprechungen („recessed panel structure“), wie sie besonders Wilson (1983) für den dritten Akt aufgezeigt hat, auch für den zweiten Akt nachweisen, ohne daß die zeitliche Sukzession deshalb in Frage gestellt werden müßte.

Kontraste und Korrespondenzen, die vielleicht sogar vom optisch nachvollziehenden Leser leichter erfaßt werden können als vom Zuhörer oder Zuschauer, sind für die dramatische Technik Senecas in der Tat charakteristisch, sie ersetzen aber nicht die fehlende Verknüpfung der Szenen zu einem intakten, sukzessive sich entwickelnden Handlungsgefüge, sie kommen ergänzend und vertiefend hinzu.

LITERATURVERZEICHNIS

Abrahamsen, L.K. 1999. Roman Marriage Law and the Conflict of Seneca's Medea. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 62: 107–121.
Adorjáni, Z. 2006. Die Fragmente des Phaethon-Dramas von Euripides im Spiegel von Goethes Rekonstruktion. *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 46: 277–309.
Albert, W. 1988. *Das mimetische Gedicht in der Antike: Geschichte und Typologie von den Anfängen bis in die augusteische Zeit*. Frankfurt am Main.
Albrecht, M. von 2013. Linguistic Connections between Seneca's Philosophical Works and Tragedies. In: Damschen, G. und Heil, A. 2013: 693–738.
Algra, K. 2000. The Treatise of Cleomedes and Its Critique of Epicurean Cosmology. In: Erler, M. und Bees, R. (Hgg.). *Epikureismus in der späten Republik und der Kaiserzeit*. Stuttgart: 164–189.
Amoroso, F. 1984. *Seneca uomo di teatro? Le Troiane e lo spettacolo*. Palermo.
——— 2006. *Teatralità dei cori senecani*. Palermo.
Anliker, K. 1960. *Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien*. Bern.
Arnott, P.D. 1991. *Public and Performance in the Greek Theatre*. London [u. a.].
Arnott, W.G. 1979. Time, Plot and Character in Menander. *Papers of the Leeds Latin Seminar* 2: 343–360.
——— 1987. The Time-Scale of Menander's Epitrepontes. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 70: 19–31.
——— 2001. Visible Silence in Menander. In: Jäkel, S. und Timonen, A. (Hgg.). *The Language of Silence*. Bd. 1. Turku: 71–85.
Austin, R.G. 1964. *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Secundus*. Oxford.
Averna, D. 2002. *Lucio Anneo Seneca. Hercules Oetaeus*. Roma.
Baikouzis, C. und Magnasco, M.O. 2008. Is an Eclipse Described in the Odyssey? *Proceedings of the National Academy of Sciences*. July 1, vol. 105, no. 26: 8823–8828 (online zugänglich: www.pnas.org/cgi/doi/10.1073/pnas.0803317105).
Bain, D. 1975. Audience Address in Greek Tragedy. *Classical Quarterly* 25: 13–25.
——— 1977. *Actors & Audience: A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*. Oxford.
Barner, W. 1973. *Produktive Rezeption: Lessing und die Tragödien Senecas. Mit einem Anhang: Lessings Frühschrift ‚Von den lateinischen Trauerspielen welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind' (1754)*. München.
Baumgartner, H.M. 1994. Zeit und Zeiterfahrung. In: ders. (Hg.). *Zeitbegriffe und Zeiterfahrung*. Freiburg im Breisgau: 189–211.
Beacham, R.C. 1992. *The Roman Theatre and Its Audience*. Cambridge, Mass.
——— 1999. *Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome*. New Haven, Conn.
Beare, W. 1964. The *Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*. 3rd ed., revised. London.
Belfiore, E.S. 2001. Dramatic and Epic Time: „Magnitude" and „Length" in Aristotle's Poetics. In: Andersen, O. und Haarberg, J. (Hgg.). *Making Sense of Aristotle. Essays in Poetics*. London: 25–49.

Benthien, C. 2006. *Barockes Schweigen: Rhetorik und Performativität des Sprachlosen im 17. Jahrhundert*. München.

Berger-Doer, G. 1992. Kreousa II. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 6,1: 120–127.

Bessone, F. 1997. *P. Ovidii Nasonis Heroidum epistula XII: Medea Iasoni*. Firenze.

Billerbeck, M. 1999. *Seneca, Hercules furens. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar*. Leiden [u.a.].

Billerbeck, M. und Schmidt, E.A. (Hgg.) 2004. *Sénèque le tragique. Huit exposés suivis de discussions*. Genève.

Billerbeck, M. und Somazzi, M. 2009. *Repertorium der Konjekturen in den Seneca-Tragödien*. Leiden [u.a.].

Birt, T. 1911. Was hat Seneca mit seinen Tragödien gewollt? *Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur* 14: 336–364.

Bishop, J.D. 1964. *The Choral Odes of Seneca. Theme and Development*. Diss. University of Pennsylvania [Mikrofilm].

Blume, H.-D. 1998. Menander. Darmstadt.

Blümner, H. 1911. *Die Römischen Privataltertümer*. München.

Boll, F. 1909. Finsternisse (Sonnen- und Mondfinsternisse). In: *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* 6,2: 2329–2364.

Bömer, F. 1969. *P. Ovidius Naso: Metamorphosen. Kommentar: Buch 1–3*. Heidelberg.

——— 1976. *P. Ovidius Naso: Metamorphosen. Kommentar: Buch 6–7*. Heidelberg.

Bommel, B. van 2006. *Die Heroik der Sünde. Versuch einer methodologischen Kritik der interpretatio Stoica des Hercules Furens*. Diss. Amsterdam.

Bowen, A.C. und Todd, R.B. 2004. *Cleomedes' Lectures on Astronomy: A Translation of ‚The Heavens' with an Introduction and Commentary*. Berkeley.

Boyle, A.J. 1985. In Nature's Bonds: A Study of Seneca's Phaedra. In: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II 32 (2): 1284–1347.

——— 1992. *Seneca's Phaedra. Introduction, Text, Translation and Notes*. Liverpool.

——— 1994. *Seneca's Troades. Introduction, Text, Translation and Commentary*. Leeds.

——— 1997. *Tragic Seneca: An Essay in the Theatrical Tradition*. London [u.a.].

——— 2006. *Roman Tragedy*. London [et al.].

——— 2008. *Octavia: Attributed to Seneca*. Oxford.

——— 2011. *Seneca. Oedipus*. Oxford.

Braden, G. 1985. *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition: Anger's Privilege*. New Haven.

Braginton, M.V. 1933. *The Supernatural in Seneca's Tragedies*. Menasha, Wis.

Braun, L. 1981. La forza del visibile nelle tragedie di Seneca. *Dioniso* 52: 109–124.

——— 1982. Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke oder Rezitationsdramen? *Res publica litterarum* 5: 43–52.

Brooks, H.F. 1980. Richard III. Unhistorical Amplifications: The Women's Scenes and Seneca. *The Modern Language Review* 75: 721–737.

Burck, E. 1971. *Vom römischen Manierismus: von der Dichtung der frühen römischen Kaiserzeit*. Darmstadt.

Calder, W.M. 1984. Seneca Thyestes 101–106. *Classical Philology* 79: 225–226.

Canter, H.V. 1970 (1925). *Rhetorical Elements in the Tragedies of Seneca*. New York (Ndr. der Ausgabe Urbana, Ill. 1925).

Castagna, L. (Hg.) 1996. *Nove studi sui cori tragici di Seneca*. Mailand.
Caviglia, F. 1981. *Lucio Anneo Seneca: Le Troiane. Introduzione, testo, traduzione e note*. Roma.
Christenson, D.M. 2000. *Plautus, Amphitruo*. Cambridge [u.a.].
Colakis, M. 1985. Life After Death in Seneca's Troades. *Classical Weekly* 78: 149–155.
Cooper, H. 1996. Hamlet and the Invention of Tragedy. *SEDERI: Yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies* 7: 189–200.
Costa, C.D.N. 1973. *Seneca, Medea. Edited with Introduction and Commentary*. Oxford.
Dachs, H. 1913. *Die λύσις ἐκ τοῦ προσώπου: ein exegetischer und kritischer Grundsatz Aristarchs und seine Neuanwendung auf Ilias und Odyssee*. Erlangen.
Dammer, R. 2004. *Medea oratrix* (Sen. Med. 179–300). *Hermes* 132: 309–325.
Damschen, G. und Heil, A. (Hgg.) 2013. *Brill's Companion to Seneca. Philosopher and Dramatist*. Leiden [u.a.].
Davis, P.J. 1989. The Chorus in Seneca's Thyestes. *Classical Quarterly* 39: 421–435.
——— 1993. *Shifting Song: The Chorus in Seneca's Tragedies*. Hildesheim [u.a.].
——— 2006. Senecan Choruses and the Theatre: A Reply to D.E. Hill. In: Amoroso, F. 2006: 43–57.
Delrius, M.A. 1619–1620. *Syntagma tragoediae Latinae*. Bd. 2 und 3. Paris.
Demandt, A. 1970. *Verformungstendenzen in der Überlieferung antiker Sonnen- und Mondfinsternisse*. Mainz.
Dewey, A.R.L. 1968. *The Chorus in Senecan Tragedy exclusive Hercules Oetaeus and Octavia*. Diss. Columbia University. New York.
Diggle, J. 1970. *Euripides: Phaethon*. Cambridge.
Dingel, J. 1967. *Das Requisit in der Griechischen Tragödie*. Tübingen.
——— 1974. *Seneca und die Dichtung*. Heidelberg.
——— 1985. Senecas Tragödien. Vorbilder und poetische Aspekte. In: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II 32 (2): 1052–1099.
Dohrn-van Rossum, G. 1996. *History of the Hour: Clocks and Modern Temporal Orders*. Chicago [u.a.].
Dodds, E.R. 1988 (1960). *Euripides. Bacchae*. 2nd ed. Oxford.
Donka, M. und Schwendner, G.W. 1997. Seneca's „Medea" in Egypt (663–704). *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 117: 73–80.
Döpp, S. 2011. Fasziniert von Thukydides: Zu zwei Rezeptionstypen bei Sallust. In: Heil, A., Korn, M. und Sauer, J. (Hgg.), *Noctes Sinenses. Festschrift für Fritz-Heiner Mutschler*. Heidelberg: 189–195.
Draper, P.A. 1990. Structural Enhancement of a Theme in Seneca's Troades. *Classical Bulletin* 66: 103–106.
Dryden, J. 1668. An Essay of Dramatick Poesie. In: Monk, S.H. und Maurer, A.E.W. (Hgg.). *The Works of John Dryden. Volume XVII: Prose 1668–1691*. Berkeley [u.a.] 1971: 3–81.
Duckworth, G.E. 1962. *Structural Patterns and Proportions in Vergil's Aeneid. A Study in Mathematical Composition*. Ann Arbor.
——— 1994 (1952). *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment*. 2nd ed. Norman (Ndr. der 1. Aufl. Princeton 1952).
Dupont, F. 1995. *Les monstres de Sénèque: pour une dramaturgie de la tragédie romaine*. Paris.

Edwards, C. 2013. Ethics V: Death and Time. In: Damschen, G. und Heil, A. 2013: 323–337.

Ehlers, W.-W. 2001. *Auribus escam* oder Der intendierte Rezitator. Produktions- und rezeptionsästhetische Aspekte der Mündlichkeit antiker Texte. In: Benz, L. (Hg.). *ScriptOralia Romana*. Tübingen: 11–42.

Eisgrub, A. 2002. *Seneca: Hercules furens. Handlung, Bühnengeschehen, Personen und Deutung*. Diss. Würzburg (Persistent Identifier: urn:nbn:de:bvb:20-opus-6767).

——— 2004. Zum Bühnengeschehen in Senecas Hercules furens. *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 28: 101–117.

Erasmo, M. 2004. *Roman Tragedy: Theatre to Theatricality*. Austin.

——— 2006. Enticing Tantalus in Seneca's Thyestes. *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici* 56: 185–198.

Erdmann, W. 1934. *Die Ehe im alten Griechenland*. München.

Faber, R.A. 2007. The Description of the Palace in Seneca Thyestes 651–682 and the Literary Unity of the Play. *Mnemosyne* 60: 427–442.

Fantham, E. 1981. Seneca's Troades and Agamemnon: Continuity and Sequence. *Classical Journal* 77: 118–129.

——— 1982. *Seneca's Troades: A Literary Introduction with Text, Translation and Commentary*. Princeton.

——— 2000. Production of Seneca's Trojan Woman, Ancient? and Modern. In: Harrison, G.W.M. 2000: 13–26.

Farnabius, T. 1678. *L. & M. Annaei Senecae tragoediae cum notis*. Amstelodami (zuerst London 1613).

Ferri, R. 2003. *Octavia: A Play Attributed to Seneca*. Cambridge.

Fischer, S.E. 2008. *Seneca als Theologe: Studien zum Verhältnis von Philosophie und Tragödiendichtung*. Berlin.

Fisher, R.K. 1992. The „Palace Miracles“ in Euripides' Bacchae: A Reconsideration. *American Journal of Philology* 113: 179–188.

Fitch, J.G. 1981. Sense-Pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare. *American Journal of Philology* 102: 289–307.

——— 1987. *Seneca's Hercules furens. A Critical Text with Introduction and Commentary*. Ithaca [u.a.].

——— 1989. Zwierlein's Seneca and the Editor's Task. *Classical Philology* 84: 236–251.

——— 2000. Playing Seneca? In: Harrison, G.W.M. 2000: 1–12.

——— 2002a. *Seneca: Hercules. Trojan Women. Phoenician Women. Medea. Phaedra*. Cambridge, Mass.

——— 2002b. Transpositions and Emendations in Seneca's Tragedies. *Phoenix* 56: 296–314.

——— 2004a. *Seneca: Oedipus. Agamemnon. Thyestes. [Seneca]: Hercules on Oeta. Octavia*. Cambridge, Mass.

——— 2004b. *Annaeana Tragica: Notes on the Text of Seneca's Tragedies*. Leiden.

——— 2004c. Textual Notes on Hercules Oetaeus and on Seneca's Agamemnon and Thyestes. *Classical Quarterly* 54: 240–254.

——— (Hg.) 2008. *Seneca*. Oxford [u.a.].

Fitch, J.G. und McElduff, S. 2002. Construction of the Self in Senecan Drama. *Mnemosyne* 55: 18–40 (überarbeitete Fassung in: Fitch 2008: 157–180).

Flaig, E. 2003. *Ritualisierte Politik. Zeichen, Gesten und Herrschaft im Alten Rom.* Göttingen.
Flickinger, R.C. 1922. *The Greek Theater and Its Drama.* 2nd ed. Chicago, Ill.
Forbiger, A. 2005. *Strabo. Geographica. In der Übersetzung und mit Anmerkungen von A. Forbiger.* Neu gesetzte und überarb. Ausg. nach der Ausg. Hoffmann'sche Verl.-Buchhandlung, Berlin und Stuttgart 1855–1898. Wiesbaden.
Frank, M. 1995. *Seneca's Phoenissae. Introduction and Commentary.* Leiden.
Frazer, J.G. 1956 (1921). *Apollodorus: The Library. With an English Translation.* 2 Bde. Cambridge, Mass. (Ndr. der Ausgabe London 1921).
Frenzel, F. 1914. *Die Prologe der Tragödien Senecas.* Weida i. Th.
Friedländer, P. 1912. Die Entwicklung des Chors in der nacheuripideischen Tragödie. *Zeitschrift für das Gymnasialwesen* 66: 806–809.
——— 1931. Vorklassisch und Nachklassisch. In: Jaeger, W. (Hg.). *Das Problem des Klassischen und die Antike.* Leipzig und Berlin: 33–46.
Friedrich, W.H. 1933. *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik.* Borna-Leipzig.
——— 1972 (1967). Die Raserei des Hercules. In: Lefèvre, E. 1972: 131–148 (= *Vorbild und Neugestaltung. Sechs Kapitel zur Geschichte der Tragödie.* Göttingen 1967: 96–111).
Frings, I. 1992. *Odia fraterna als manieristisches Motiv – Betrachtungen zu Senecas Thyest und Statius' Thebais.* Stuttgart.
Fröschle, H. und Scheffler, W. (Hgg.) 1980. *Ludwig Uhland. Werke.* München.
Frühwald, W. (Hg.) 2005. *Sonnenfinsternis und Schneesturm. Adalbert Stifter erzählt die Natur. Ein Lesebuch.* Köln.
Furley, W.D. 2009. *Menander. Epitrepontes.* London.
Gardner, J.F. 1995. *Frauen im antiken Rom: Familie, Alltag, Recht, übers. von Kai Brodersen.* München.
Gärtner, H.A. 2000. Politische Deutungen von Sonnenfinsternissen in der Antike. In: Köhler, H., Görgemanns, H. und Baumbach, M. 2000: 35–48.
Gärtner, T. 2003. „Besser, dem gemeinen Volk anzugehören" – Zur Rolle des Chors in der senecanischen Tragödie. *Studia Humaniora Tartuensia* 4 A 4: 1–53 (http://www.ut.ee/klassik/sht/2003/gaertner1_a.html).
Gherchanoc, F. 2006. Le(s) voile(s) de mariage dans le monde grec: se voiler, se dévoiler. La question particulière des anakaluptêria. *Métis* 4: 239–267.
Gigon, O. 1938. Bemerkungen zu Senecas Thyestes. *Philologus* 93: 176–183.
Gil, A. 1979. *Die Chorlieder in Senecas Tragödien. Eine Untersuchung zu Senecas Philosophie und Chorthemen.* Diss. Köln.
Goldberg, S.M. 1996. The Fall and Rise of Roman Tragedy. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 126: 265–286.
——— 2000. Going for Baroque: Seneca and the English. In: Harrison, G.W.M. 2000: 209–231.
——— 2013. Greek and Roman Elements in Senecan Drama. In: Damschen, G. und Heil, A. 2013: 635–645.
González Vázquez, C. 2003. The Lexical Expression of Stage Movement in Latin Theatre. *Indogermanische Forschungen* 108: 248–257.
Gordon, R.L. 2001. Sol. In: *Der Neue Pauly* 11: 691–697.
Görgemanns, H. 2000. Sonnenfinsternisse in der antiken Astronomie. In: Köhler, H., Görgemanns, H. und Baumbach, M. 2000: 61–80.

Graf, F. 1997. Epiphanie. In: *Der Neue Pauly* 3: 1150–1152.
Gronovius, J.F. 1661. *L. Annaei Senecae Tragoediae*. Lugduni Batavorum.
Gruppe, O. 1918. Herakles. In: *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Supplement* 3: 910–1121.
Guastella, G. 2001. *L'ira e l'onore: Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*. Palermo.
Gutzwiller, K. 2000. The Tragic Mask of Comedy: Metatheatricality in Menander. *Classical Antiquity* 19: 102–137.
Hadas, M. 1939. The Roman Stamp of Seneca's Tragedies. *American Journal of Philology* 60: 220–231.
Häfliger, E. 1903. *Tag und Nacht bei den Römischen Dichtern*. Luzern 1903.
Halliwell, S. 1986. *Aristotle's Poetics*. London.
Harrison, G.W.M. (Hg.) 2000. *Seneca in Performance*. London.
Heath, M. 1996. *Aristotle: Poetics. Translated with an Introduction and Notes*. London.
Heil, A. 2000. Die Waffen des Herakles. Zu Seneca, Hercules Furens 1229–1236. *Philologus* 144: 146–149.
——— 2007. Die Illusion des Amphitryon (Seneca, Hercules Furens 520–523). *Mnemosyne* 60: 253–268.
——— 2013. Vision, Sound, and Silence in the „Drama of the Word". In: Damschen, G. und Heil, A. 2013: 543–556.
Heinze, T. 1997. *Publius Ovidius Naso: Der XII. Heroidenbrief: Medea an Jason*. Leiden [u.a.].
Heldmann, K. 1974. *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*. Wiesbaden.
Hempelmann, A. 1960. *Senecas Medea als eigenständiges Kunstwerk*. Diss. Kiel.
Herington, C.J. 1961. Octavia Praetexta: A Survey. *Classical Quarterly* 11: 18–30.
——— 1966. Senecan Tragedy. *Arion* 5: 422–471.
Herrmann, J. 2005. *dtv-Atlas Astronomie: mit Sternatlas*. 15. Aufl. München.
Herrmann, L. 1924. *Le Théâtre de Sénèque*. Paris.
Hersch, K.K. 2010. *The Roman Wedding: Ritual and Meaning in Antiquity*. New York.
Hill, D.E. 2000. Seneca's Choruses. *Mnemosyne* 53: 561–587.
Hillen, M. 1989. *Studien zur Dichtersprache Senecas: Abundanz, explikativer Ablativ, Hypallage*. Berlin.
Hiltbrunner, O. 1985. Seneca als Tragödiendichter in der Forschung von 1965 bis 1975. In: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II 32 (2): 969–1051.
Hinds, S. 1993. Medea in Ovid. Scenes from the Life of an Intertextual Heroine. *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici* 30: 9–47.
——— 2011. Seneca's Ovidian *Loci*. *Studi Italiani di Filologia Classica* 9: 5–63.
Hine, H.M. 1981. The Structure of Seneca's Thyestes. *Papers of the Liverpool Latin Seminar* 3: 259–275.
——— 1989. Medea versus the Chorus: Seneca's Medea 1–115. *Mnemosyne* 42: 413–419.
——— 2000. *Seneca: Medea with an Introduction, Text, Translation and a Commentary*. Warminster.
——— 2004. *Interpretatio Stoica* of Senecan Tragedy. In: Billerbeck, M. und Schmidt, E.A. 2004: 173–220.
Hofmann, J.B. 1951. *Lateinische Umgangssprache*. 3. Aufl. Heidelberg.
Horstmann, S. 2004. *Das Epithalamium in der lateinischen Literatur der Spätantike*. München.

Hose, M. 1999. Anmerkungen zur Verwendung des Chores in der römischen Tragödie der Republik. In: Riemer, P. und Zimmermann, B. (Hgg.). *Der Chor im antiken und modernen Drama*. Stuttgart [u. a.]: 113–138.

Hoven, R. 1971. *Stoïcisme et Stoïcens face au problème de l'au-delà*. Paris.

Hübner, U. 1976. Der Sonnenaufgang vor Pharsalus. Zu Lucan. 7, 1–3. *Philologus* 120: 107–116.

Hug, A. 1927. Lucerna. In: *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* 13,2: 1566–1613.

Hunter, R.L. 1985. *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge.

Hutchinson, G.O. 1993. *Latin Literature from Seneca to Juvenal: A Critical Study*. Oxford [u. a.].

Innocenti Pierini, R. degl'. 1996. *Venit ad pigros cana senectus* (Sen. Herc. f. 198). Un motivo dei cori Senecani tra filosofia ed attualità. In: Castagna, L. 1996: 37–56.

Isler-Kerényi, C. 2000. Immagini di Medea. In: Gentili, B. und Perusino, F. (Hgg.). *Medea nella letteratura e nell'arte*. Venedig.

Jakob, D.J. 1997. Aristoteles über die Einheit der Zeit in der Tragödie. Zu Poetik 1449 B 9–16. In: Günther, H.-C. und Rengakos, A. (Hgg.). *Beiträge zur antiken Philosophie. Festschrift für Wolfgang Kullmann*. Stuttgart: 245–253.

Jakobi, R. 1988. *Der Einfluß Ovids auf den Tragiker Seneca*. Berlin [u. a.].

Jansen, J. 1991. *Das Déjà-vu-Erlebnis*. Frankfurt am Main [u. a.].

Jouan, F. 1992. La parodos de l'Hercules Furens et ses sources grecques. In: *Au miroir de la culture antique: mélanges offerts au Président René Marache*. Rennes: 307–321.

Kapnukajas, C.K. 1930. *Die Nachahmungstechnik Senecas in den Chorliedern des Hercules furens und der Medea*. Diss. Leipzig.

Kenney, E.J. 1979. *Iudicium Transferendi*. Virgil, Aeneid 2.469–505 and Its Antecedents. In: West, D. und Woodman, T. (Hgg.). *Creative Imitation and Latin Literature*. Cambridge: 103–120.

Keulen, A.J. 2001. *L. Annaeus Seneca, Troades: Introduction, Text and Commentary*. Leiden [u. a.].

Knorr, O. 2008. Theatralisches Spektakel und Metatheater in der Andria und Hecyra des Terenz. *Gymnasium* 115: 435–451.

Knox, P.E. 1986. Ovid's Medea and the Authenticity of Heroides 12. *Harvard Studies in Classical Philology* 90: 207–223.

Köhler, H., Görgemanns, H. und Baumbach, M. (Hgg.) 2000. Ein Symposion zur Sonnenfinsternis in der Antike. Heidelberg.

Kohn, T.D. 2002–2003. The Tragedies of Ezekiel. *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 43: 5–12.

Kragelund, P. 1999. Senecan Tragedy: Back on Stage? *Classica et Mediaevalia* 50: 235–247 (überarbeitete Fassung in: Fitch, J.G. 2008: 181–194).

——— 2002. Historical Drama in Ancient Rome: Republican Flourishing and Imperial Decline? *Symbolae Osloenses* 77: 5–51.

Kugelmeier, C. 1999. Chorische Reflexion und dramatische Handlung bei Seneca – einige Beobachtungen zur Phaedra. In: Riemer, P. und Zimmermann, B. (Hgg.). *Der Chor im antiken und modernen Drama*. Stuttgart: 139–169.

——— 2001. Zweierlei Tod. Philosophische Konzepte und ihr Verhältnis zur Handlung in Senecas Troades. *Prometheus* 27: 25–48.

——— 2007. *Die innere Vergegenwärtigung des Bühnenspiels in Senecas Tragödien.* München.
Kühner, R. und Gerth, B. 1963. *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Zweiter Teil: Satzlehre.* 2 Bde. Darmstadt.
Kühner, R. und Stegmann, C. 1966. *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache. Zweiter Teil: Satzlehre.* 2 Bde. Darmstadt.
Küppers, J. 1996. ‚Kosmosschau' und *virtus* in den Philosophica Senecas. *Antike und Abendland* 42: 57–75.
Lämmert, E. 1967 (1955). *Bauformen des Erzählens.* 2., durchges. Aufl. Stuttgart.
Lammers, J. 1931. *Die Doppel- und Halbchöre in der antiken Tragödie.* Diss. Münster 1929. Paderborn.
Lanfranchi, P. 2006. *L'Exagoge d'Ezéchiel le Tragique: introduction, texte, traduction et commentaire.* Leiden [u. a.].
Lawall, G. 1982. Death and Perspective in Seneca's Troades. *Classical Journal* 77: 244–252.
Lease, E.B. 1898. *I nunc* and *I* with Another Imperative. *American Journal of Philology* 19: 59–69.
Lefèvre, E. (Hg.) 1972. *Senecas Tragödien.* Darmstadt.
Lefèvre, E. 1976. *Der Thyestes des Lucius Varius Rufus. Zehn Überlegungen zu seiner Rekonstruktion.* Mainz [u. a.].
——— 1978. Versuch einer Typologie des römischen Dramas. In: ders. (Hg.). *Das römische Drama.* Darmstadt: 1–90.
——— 1980. Rez. Shelton 1978. *Gnomon* 52: 567–569.
——— 1985. Die philosophische Bedeutung der Seneca-Tragödie am Beispiel des Thyestes. In: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II 32 (2): 1263–1283.
——— 1988–1989. Die Funktion der Götter in Senecas Troades. *Quaderni di Cultura e di Tradizione Classica* 6–7: 215–222 (erschienen 1991).
——— 1994. *Terenz' und Menanders Heautontimorumenos.* München.
——— 1997. Die Transformation der griechischen durch die römische Tragödie am Beispiel von Senecas Medea. In: Flashar, H. (Hg.). *Tragödie: Idee und Transformation.* Stuttgart [u. a.]: 65–83.
Leo, F. 1963a (1878). *De Senecae tragoediis observationes criticae.* Berlin (= *L. Annaei Senecae tragoediae.* Volumen prius).
——— 1963b (1879). *L. Annaei Senecae tragoediae.* Berlin (= *L. Annaei Senecae tragoediae.* Volumen alterum).
——— 1897. Die Composition der Chorlieder Senecas. *Rheinisches Museum* 52: 509–518.
Leonhardt, J. 1996. Die Eingangsszenen in Senecas Hercules Furens. In: Klodt, C. (Hg.). *Satura lanx. Festschrift für W.A. Krenkel.* Hildesheim [u. a.]: 203–214.
Lesky, A. 1932. Zum Phaethon des Euripides. *Wiener Studien* 50: 1–25 (Ndr. in: *Gesammelte Schriften. Aufsätze und Reden zu antiker und deutscher Dichtung und Kultur.* Hg. von W. Kraus. Bern [u. a.] 1966: 111–130).
——— 1966 (1922–1923). Die Pelopidendramen und Senecas Thyestes. In: Kraus, W. (Hg.). Albin Lesky. *Gesammelte Schriften. Aufsätze und Reden zu antiker und deutscher Dichtung und Kultur.* Bern [u. a.]: 519–540 (= *Wiener Studien* 43, 1922–1923: 172–198).
Lessing, G.E. 1754. Von den lateinischen Trauerspielen welche unter dem Namen des

Seneca bekannt sind. In: Gotth. Ephr. Leßings Theatralische Bibliothek. Zweytes Stück, bey Christian Friederich Voß. Berlin.

Liebermann, W.-L. 2004. Senecas Tragödien. Forschungsüberblick und Methodik. In: Billerbeck, M. und Schmidt, E.A. 2004: 1–48 (Diskussion: S. 49–61).

——— 2013. Context. In: Damschen, G. und Heil, A. 2013: 401–417.

Linant de Bellefonds, P. 1990. Hymenaios. Dieu du mariage. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 5,1: 583–585.

——— 1991. Hyménaios: une iconographie contestée. *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'école française de Rome, Antiquité* 103: 197–212.

Lindskog, C. 1897. *Studien zum antiken Drama.* Bd. 2: Zu den Tragödien des Seneca. Lund.

Link, F. 1977. *Dramaturgie der Zeit.* Freiburg.

Littlewood, C.A.J. 2004. *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy.* Oxford.

Llewellyn-Jones, L. 2003. *Aphrodite's Tortoise: The Veiled Woman of Ancient Greece.* Swansea [u.a.].

Lucas, D.W. 1968. *Aristoteles: Poetics. Introduction, Commentary, and Appendixes.* Oxford.

Mader, G. 1982. Paradox and Perspective. Two Examples from Seneca's Tragedies (Thy. 470; Ag. 869). *Acta classica* 25: 71–83.

——— 1990. Form and Meaning in Seneca's ‚Dawn Song' (H.F. 125–201). *Acta classica* 33: 1–32.

——— 1993. *Clarus hic regni nitor* (Seneca, Thy. 414): A Suggestion on the Topical Background. *La Parola del Passato* 48: 92–101.

——— 1998. *Quod nolunt velint*: Deference and Doublespeak at Seneca, Thyestes 334–335. *Classical Journal* 94: 31–47.

——— 2000. *Quis queat digne eloqui?* Speech, Gesture and the Grammar of the *mundus inversus* in Seneca's Thyestes. *Antike und Abendland* 46: 153–172.

——— 2002. Masks and the Man: Atreus, Lycus and the Performances of Power. In: Defosse, P. (Hg.). *Hommages à Carl Deroux.* Bd. 1. Bruxelles: 336–347.

——— 2003a. Spoken like a God: Ambivalence and Stylistic Characterization at Seneca, Thy. 895–897. *Rheinisches Museum* 146: 218–221.

——— 2003b. Thyestes' Belch (Seneca, Thy. 911–912). *Classical Quarterly* 53: 634–636.

——— 2013. The Rhetoric of Rationality and Irrationality. In: Damschen, G. und Heil, A. 2013: 571–588.

Mahoney, A. 2004. *Plautus Amphitryo.* Newburyport, Mass.

Mantovanelli, P. 1984. *La metafora del Tieste. Il nodo sadomasochistico nella tragedia senecana del potere tirannico.* Verona.

——— 1992. Il prologo del Tieste di Seneca. Strutture spazio-temporali e intertestualità. *Quaderni di Cultura e di Tradizione Classica* 10: 201–216.

Manuwald, G. 2003. *Pacuvius, summus tragicus poeta. Zum dramatischen Profil seiner Tragödien.* München und Leipzig.

Marek, A. 1909. *De temporis et loci unitatibus a Seneca tragico observatis.* Vratislaviae.

Marquardt, J. und Mau, A. ²1886. *Das Privatleben der Römer.* 2 Bde. Leipzig.

Marshall, C.W. 2000. Location! Location! Location! Choral Absence and Dramatic Space in Seneca's Troades. In: Harrison, G.W.M. 2000: 27–51.

——— 2006. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy.* Cambridge, UK.

——— 2013. Works and Dates. In: Damschen, G. und Heil, A. 2013: 33–44.
Marx, W. 1932. *Funktion und Form der Chorlieder in den Seneca-Tragödien*. Köln.
Mastronarde, D.J. 2002. *Euripides, Medea*. Cambridge.
Matthiessen, K. 2010. *Euripides, Hekabe. Edition und Kommentar*. Berlin [u.a.].
Maurach, G. 1972 (1966). Jason und Medea bei Seneca. In: Lefèvre, E. 1972: 292–320 (= *Antike und Abendland* 12, 1966: 125–140).
Mayer, M. 1936. Thyestes. In: *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* VI A,1: 662–679.
Mazzoli, G. 1986–1987. Funzioni e strategie dei cori in Seneca tragico. *Quaderni di Cultura e di Tradizione Classica* 4–5: 99–112.
——— 1996. Tipologia e strutture dei cori senecani. In: Castagna, L. 1996: 3–16.
——— 2006. Relazioni sintagmatiche e parole-chiave nei cori tragici di Seneca. In: Amoroso, F. 2006: 17–42.
——— 2013. The Chorus: Seneca as Lyric Poet. In: Damschen, G. und Heil, A. 2013: 557–570.
Monteleone, C. 1991. *Il Thyestes di Seneca. Sentieri ermeneutici*. Fasano di Brindisi.
Most, G.W. 2000. Pindars Sonnenfinsternis: „A Total Eclipse of the Heart". In: Köhler, H., Görgemanns, H. und Baumbach, M. 2000: 150–161.
Motto, A.L. und Clark, J.R. 1988. *Tenebrae* and the Wandering Spouse. Irony in Seneca, Medea 114–115. *Rheinisches Museum* 131: 338–342.
——— 1994. The Monster in Seneca's Hercules Furens. *Classical Philology* 89: 269–272.
Müller, G. 1953. Senecas Oedipus als Drama. *Hermes* 81: 447–464 (Ndr. in Lefèvre, E. 1972: 376–401).
Muth, R. 1954. Hymenaios und Epithalamion. *Wiener Studien* 67: 5–45.
Neitzel, H. 1985. Das Thyestes-Mahl im Agamemnon des Aischylos (1096–1097. 1217–1222. 1590–1602). *Hermes* 113: 403–416.
Németi, A. 2003. *Lucio Anneo Seneca, Medea. Introduzione, traduzione e commento*. Pisa.
Newiger, H.J. 1990. Ekkyklema und Mechané in der Inszenierung des griechischen Dramas. *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 16: 33–42.
Nisbet, R.G.M. 1990. The Dating of Seneca's Tragedies: with Special Reference to Thyestes. *Papers of the Leeds International Latin Seminar* 6: 95–114 (Ndr. in: Fitch, J.G. 2008: 348–371).
Nünlist, R. 2011. *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*. Cambridge.
Nussbaum, M. 1993. Poetry and the Passions: Two Stoic Views. In: Brunschwig, J. und Nussbaum, M. (Hgg.). *Passions and Perceptions. Studies in Hellenistic Philosophy of Mind*. Cambridge: 97–149.
——— 1994. *The Therapy of Desire. Theory and Practice in Hellenistic Ethics*. Princeton.
Oakley, J.H. und Sinos, R.H. 1993. *The Wedding in Ancient Athens*. Madison, Wis. [u.a.].
Opelt, I. 1970–1971. Eine Beschreibung des Himmelsglobus in Senecas Tragödie Hercules furens. *Jahrbuch der Universität Düsseldorf*: 433–438.
Otten, G. 2005. *Die Medea des Euripides: ein Kommentar zur deutschen Übersetzung*. Berlin.

Owen, W.H. 1968. Commonplace and Dramatic Symbol in Seneca's Tragedies. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 99: 291–313.

——— 1970. Time and Event in Senecas Troades. *Wiener Studien* 4: 118–137.

Palmer, A. 1967 (1898). *Ovid: Heroides. With the Greek Translation of Planudes*. Ndr. Hildesheim.

Papadopoulou, T. 2004. Herakles and Hercules: The Hero's Ambivalence in Euripides and Seneca. *Mnemosyne* 57: 257–283.

Paratore, E. 1956. Sulle sigle dei personaggi nelle tragedie di Seneca. *Studi Italiani di Filologia Classica* 27/28: 324–360.

Peters, U.H. ^{4}1990. *Wörterbuch der Psychiatrie und medizinischen Psychologie*. München [u.a.].

Pfeiffer, J. 2001. *Contemplatio caeli: Untersuchungen zum Motiv der Himmelsbetrachtung in lateinischen Texten der Antike und des Mittelalters*. Hildesheim.

Pfister, M. ^{11}2001. *Das Drama: Theorie und Analyse*. 11. Aufl., erw. und bibliogr. aktualisierter Nachdr. der durchges. und erg. Aufl. 1988. München.

Pfundstein, J.M. 2006. The Idea of Order at Thebes: Astronomy in Seneca's Hercules Furens. In: Deroux, C. (Hg.). *Studies in Latin Literature and Roman History*. Bd. 13. Bruxelles: 358–379.

Picone, G. 1984. *La fabula e il regno. Studi sul Thyestes di Seneca*. Palermo.

Poe, J.P. 1993. The Periaktoi and Actors' Entrances. *Hermes* 121: 377–382.

Poole, W. 2007. Antoine-François Payen, the 1666 Selenelion, and a Rediscovered Letter to Robert Hooke. *Notes and Records of the Royal Society of London* 61: 251–263.

Pöschl, V. 1977. Bemerkungen zum Thyest des Seneca. In: Kraus, W., Primmer, A. und Schwabl, H. (Hgg.). *Latinität und Alte Kirche. Festschrift für Rudolf Hanslik zum 70. Geburtstag*. Wien: 224–234 (Ndr. in: *Kleine Schriften*. Bd. 1. Hg. von W.-L. Liebermann. Heidelberg 1979: 311–319).

Pratt, N.T. 1939. *Dramatic Suspense in Seneca and in His Greek Precursors*. Princeton.

Prescott, H.W. 1939. Link Monologues in Roman Comedy. *Classical Philology* 34: 1–23 und 116–126.

Pütz, P. ^{2}1977. *Die Zeit im Drama: zur Technik dramatischer Spannung*. 2. Aufl. Göttingen.

Putnam, M.C.J. 1995. Virgil's Tragic Future. Senecan Drama and the Aeneid. In: *Vergil's Aeneid. Interpretation and Influence*. Chapel Hill: 246–285.

Radicke, J. 2004. *Lucans poetische Technik: Studien zum historischen Epos*. Leiden [u.a.].

Rawson, E. 1987. *Discrimina ordinum*: The *Lex Iulia theatralis*. *Papers of the British School at Rome* 55: 83–114.

Regenbogen, O. 1961 (1927–1928). Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas. In: Dirlmeier, F. (Hg.). O. Regenbogen. *Kleine Schriften*. München: 409–462 (= *Vorträge der Bibliothek Warburg* 7, 1927–1928: 167–218).

Rehm, R. 1996. *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton.

Reinsberg, C. 1984. Das Hochzeitsopfer, eine Fiktion. Zur Ikonographie der Hochzeitssarkophage. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 99: 291–317.

——— ^{2}1993. *Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im antiken Griechenland*. 2. Aufl. München.

——— 2006. *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben: Vita Romana. Die antiken Sarkophagreliefs*. Bd. 1, Teil 3. Berlin.

Rengakos, A. 1995. Zeit und Gleichzeitigkeit in den homerischen Epen. *Antike und Abendland* 41: 1–33.

Riley, K.L. 2008. *The Reception and Performance of Euripides' Herakles. Reasoning Madness*. Oxford [u.a.].

Romilly, J. de. 1968. *Time in Greek Tragedy*. Ithaca, N.Y. [u.a.].

Roscher, W.H. 1894–1897. Mondgöttin. In: ders. (Hg.). *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Bd. 2,2. Leipzig: 3119–3200.

Rose, A.R. 1985. Seneca's Dawn Song (Hercules furens, 125–58) and the Imagery of Cosmic Disruption. *Latomus* 44: 101–123.

Rosenmeyer, P.A. 1995. Enacting the Law: Plautus' Use of the Divorce Formula on Stage. *Phoenix* 49: 201–217.

Rosenmeyer, T.G. 1989. *Senecan Drama and Stoic Cosmology*. Berkeley.

Ross, H.E. 2000. Cleomedes (c. 1st century AD) on the Celestial Illusion, Atmospheric Enlargement, and Size – Distance Invariance. *Perception* 29(7): 863–871.

Rossbach, A. 1853. *Untersuchungen über die römische Ehe*. Stuttgart.

——— 1871. *Römische Hochzeits- und Ehedenkmäler*. Leipzig.

Rozelaar, M. 1976. *Seneca. Eine Gesamtdarstellung*. Amsterdam.

Sandbach, F.H. 1986. Two Notes on Menander (Epitrepontes and Samia). *Liverpool Classical Monthly* 11: 156–160.

Sandywell, B. 1996. *The Beginnings of European Theorizing. Reflexivity in the Archaic Age*. London und New York 1996.

Sauer, B. 1886–1890. Hymenaios. In: Roscher, W.H. (Hg.). *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Bd. 1,2. Leipzig: 2800–2804.

Schetter, W. 1972 (1965). Zum Aufbau von Senecas Troerinnen. In: Lefèvre, E. 1972: 230–271 (= Sulla struttura delle Troiane di Seneca. *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 93, 1965: 396–429).

——— 1972 (1968). Senecas Oedipus-Tragödie. In: Lefèvre, E. 1972: 402–449 (= Die Prologszene zu Senecas Oedipus. *Der altsprachliche Unterricht* 11, 1968: 23–49 [mit Nachtrag 1970]).

Schierl, P. 2006. *Die Tragödien des Pacuvius. Ein Kommentar zu den Fragmenten mit Einleitung, Text und Übersetzung*. Berlin und New York.

Schiesaro, A. 2003. *The Passions in Play: Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*. Cambridge [u.a.].

——— 2005. Roman Tragedy. In: Bushnell, R. (Hg.). *A Companion to Tragedy*. Oxford [u.a.]: 269–286.

Schindel, U. 2003. Senecas Tragödien: Dissoziation des Dramenkörpers? In: Essen, G. und Frick, W. (Hgg.). *Die Tragödie: eine Leitgattung der europäischen Literatur*. Götingen: 95–116.

Schmidt, E.A. 1985. *Catull*. Heidelberg.

——— 2000. Aparte. Das dramatische Verfahren und Senecas Technik. *Rheinisches Museum* 143: 400–429.

——— 2001. Der dramatische Raum der Tragödien Senecas. Untersuchungsprogramm und Illustrationen zu Raumregie und Raumsemantik. *Wiener Studien* 114: 341–360.

——— 2004a. Zeit und Raum in Senecas Tragödien. Ein Beitrag zu seiner dramatischen Technik. In: Billerbeck, M. und Schmidt, E.A. 2004: 321–368.

——— 2004b. Vorzeichnung zur Physiognomie des tragischen Œuvres Senecas. In: Bierl, A. [u.a.] (Hgg.). *Antike Literatur in neuer Deutung. FS J. Latacz*. München [u.a.]: 325–349.

——— 2013. Space and Time in Senecan Drama. In: Damschen, G. und Heil, A. 2013: 527–542.

Schmidt, M. 1992. Medea. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 6,1: 386–398.

Schmitz, C. 1993. *Die kosmische Dimension in den Tragödien Senecas*. Berlin [u.a.].

Schoch, C. 1926. The Eclipse of Odysseus. *The Observatory* 49: 19–21.

Scholz, E. 2001. Die Sprache des Schweigens in der Tragödie des Aischylos. In: Jäkel, S. und Timonen, A. (Hgg.). *The Language of Silence*. Bd. 1. Turku: 18–30.

Schwindt, J.P. 1994. *Das Motiv der Tagesspanne: ein Beitrag zur Ästhetik der Zeitgestaltung im griechisch-römischen Drama*. Paderborn [u.a.].

Scodel, R. 2008. Zielinski's Law Reconsidered. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 138: 107–125.

Seaford, R. 1987. The Tragic Wedding. *Journal of Hellenic Studies* 107: 106–130.

——— 1998. *Cyclops of Euripides. Edited with Introduction and Commentary*. Bristol.

Sedgwick, W.B. 1960. *Plautus: Amphitruo*. Manchester.

Seeck, G.A. 1978. Senecas Tragödien. In: Lefèvre, E. 1978: 378–426.

Segal, C. 1982. *Nomen Sacrum*. Medea and Other Names in Senecan Tragedy. *Maia* 34: 241–246.

——— 2008 (1983). Boundary Violation and the Landscape of the Self in Senecan Tragedy. In: Fitch, J.G. 2008: 136–156 (= *Antike und Abendland* 29, 1983: 172–187).

Seidensticker, B. 1969. *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*. Heidelberg.

——— 1985. *Maius solito*. Senecas Thyestes und die *tragoedia rhetorica*. *Antike und Abendland* 31: 116–136.

Seidensticker, B. und Armstrong, D. 1985. Seneca tragicus 1878–1978 (with Addenda 1979 ff.). In: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II 32 (2): 916–968.

Setaioli, A. 1997. Seneca e l'oltretomba. *Paideia* 52: 321–367.

Shelton, J.-A. 1975. Problems of Time in Seneca's Hercules Furens and Thyestes. *California Studies in Classical Antiquity* 8: 257–269.

——— 1977. The Dramatization of Inner Experience. The Opening Scene of Seneca's Agamemnon. *Ramus* 6: 33–43.

——— 1978. *Seneca's Hercules Furens. Theme, Structure and Style*. Göttingen.

——— 1979. Seneca's Medea as Mannerist Literature. *Poetica* 71: 38–82.

——— 2000. The Spectacle of Death in Seneca's Troades. In: Harrison, G.W.M. 2000: 87–118.

Sifakis, G.M. 1968. *Studies in the History of Hellenistic Drama*. London.

Sittl, C. 1890. *Die Gebärden der Griechen und Römer*. Leipzig.

Smith, R.S. 2013. Physics I: Body and Soul. In: Damschen, G. und Heil, A. 2013: 339–357.

Smolenaars, J.J.L. 1998. The Vergilian Background of Seneca's Thyestes 641–682. *Vergilius* 44: 51–65.

Soubiran, J. 1992. Mythologie et astronomie: la longue nuit de Jupiter et d'Alcmène (Plaute, Amph., 272–276). *Pallas* 38: 345–358.

——— 1996. Le ciel étoilé vu par la jalousie de Junon (Sénèque, Herc. fur., 3–18). In: Bakhouche, B. [u. a.] (Hgg.). *Les astres: actes du colloque international de Montpellier, 23–25 mars 1995. Les astres et les mythes. La description du ciel.* Montpellier: 69–81.

Speyer, A. 2003. *Kommunikationsstrukturen in Senecas Dramen*. Göttingen.

Speyer, W. 1979. Religiös-sittliches und frevelhaftes Verhalten in seiner Auswirkung auf die Naturgewalten. Zur Kontinuität einer volkstümlichen religiösen Vorstellung in Antike und Christentum. *Jahrbuch für Antike und Christentum* 22: 30–39.

Steidle, W. 1944. Bemerkungen zu Senecas Tragödien. I. Die Gestalt des Thyest. *Philologus* 96: 250–259 (Ndr. in: Lefèvre, E. 1972: 490–499).

——— 1968. Zur Erfindung von Senecas Troades. In: *Studien zum antiken Drama. Unter besonderer Berücksichtigung des Bühnenspiels*. München: 56–62.

——— 1972 (1941). Zu Senecas Troerinnen. In: Lefèvre, E. 1972: 210–229 (= *Philologus* 94, 1941: 266–284).

Stein-Hölkeskamp, E. 2005. *Das römische Gastmahl: eine Kulturgeschichte*. München.

Stevens, J.A. 1992. *The Chorus in Senecan Tragedy: The Uninformed Informer*. Durham, N.C.

Stroh, W. 2013. Troas (Troades). In: Damschen, G. und Heil, A. 2013: 431–443.

Stroh, W. und Breitenberger, B. 1994. Die Aufführung der Troas als philologisches Experiment. In: Bierl, A. und v. Möllendorff, P. (Hgg.). *Orchestra: Drama–Mythos–Bühne. FS H. Flashar*. Stuttgart [u. a.]: 248–263 (Ndr. mit einer Appendix „Performances of Seneca's Tragedies Since 1993" in: Fitch, J.G. 2008: 195–220).

Sutton, D.F. 1984. Seneca's Hercules Furens. One Chorus or Two? *American Journal of Philology* 105: 301–305.

——— 1986. *Seneca on the Stage*. Leiden.

Taplin, O. 1972. Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus. *Harvard Studies in Classical Philology* 76: 57–97.

——— 1977. *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford.

——— 1997 (1978). *Greek Tragedy in Action*. Berkeley.

Tarrant, R.J. 1976. *Seneca: Agamemnon. Edited with a Commentary*. Cambridge.

——— 1978. Senecan Drama and Its Antecedents. *Harvard Studies in Classical Philology* 82: 213–263.

——— 1985. *Seneca's Thyestes. Edited with Introduction and Commentary*. Atlanta, Ga.

——— 1995. Greek and Roman in Seneca's Tragedies. *Harvard Studies in Classical Philology* 97: 215–230.

Thomann, T. 1961 und 1969. *Seneca, Sämtliche Tragödien*. 2 Bde. Stuttgart [u. a.].

Thomsen, O. 1992. *Ritual and Desire: Catullus 61 and 62 and Other Ancient Documents on Wedding and Marriage*. Aarhus.

——— 2002. An Introduction to the Study of Catullus' Wedding Poems: The Ritual Drama of Catullus 62. *Classica et Mediaevalia* 53: 255–288.

Thurn, N. 2001. Die Medea Senecas und die Medeia Euripides': Kein Wechsel des Mediums? In: Bernard, W., Müller, S. und Wendel, H.J. [u. a.] (Hgg.). *Wechsel des Mediums. Zur Interdependenz von Form und Inhalt*. Rostock: 87–115.

——— 2002. Die Ausgangssituation in der Medea Senecas und ihre Bedeutung für das Verhältnis zu Euripides' Medeia. *Rheinisches Museum* 145: 328–353.
Tietze Larson, V. 1989. Seneca's Epic Theatre. In: Deroux, C. (Hg.). *Studies in Latin Literature and Roman History*. Bd. 5. Bruxelles: 279–304.
——— 1994. *The Role of Description in Senecan Tragedy*. Frankfurt am Main [u.a.].
Töchterle, K. 1994. *Seneca, Oedipus: Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung*. Heidelberg.
Todd, R.B. 2001. Cleomedes and the Problems of Stoic Astrophysics. *Hermes* 129: 75–78.
Torre, C. 2013. Thyestes. In: Damschen, G. und Heil, A. 2013: 497–507.
Trabert, K. 1954. *Studien zur Darstellung des Pathologischen in den Tragödien des Seneca*. Ansbach.
Traina, A. 1979. Due note a Seneca tragico. *Maia* 31: 273–276.
Tränkle, H. 1981. Catullprobleme. *Museum Helveticum* 38: 245–258.
Treggiari, S. 1993. *Roman Marriage: Iusti Coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian*. Oxford.
Trombino, R. 1990. *Spectator in fabula*: lo spettatore dentro al testo nel teatro di Seneca. *Pan* 10: 47–60.
Tschiedel, H.J. 1995. Agrippina – *ultrix Erinys*: zur Bedeutung ihres Auftretens in der Praetexta Octavia. *Živa Antika* (= *Antiquité vivante*) 45: 403–414.
Usener, H. 1869. *Scholia in Lucani bellum civile. Pars I: Commenta Bernensia*. Leipzig.
Vérilhac, A.-M. und Vial, C. 1998. *Le mariage grec du VI^e siècle avant J.-C. à l'époque d'Auguste*. Paris.
Vielberg, M. 1994. *Necessitas* in Senecas Troades. *Philologus* 138: 315–334.
Volk, K. 2006. Cosmic Disruptions in Seneca's Thyestes: Two Ways of Looking at an Eclipse. In: Volk, K. und Williams, G.D. (Hgg.). *Seeing Seneca Whole: Perspectives on Philosophy, Poetry, and Politics*. Leiden: 183–200.
Wagenvoort, H. 1933. Ad Senecae Herculem Furentem. *Mnemosyne* 60: 170–178.
Walter, S. 1975. *Interpretationen zum Römischen in Senecas Tragödien*. Zürich.
Wanke, C. 1964. *Seneca, Lucan, Corneille. Studien zum Manierismus der römischen Kaiserzeit und der französischen Klassik*. Heidelberg.
Wesołowska, E. 1990–1992. Silence in Seneca's Tragedies. *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 33: 77–81.
Wheeler, A.L. 1934. *Catullus and the Traditions of Ancient Poetry*. Berkeley, Calif. [u.a.].
Wiener, C. 2006. *Stoische Doktrin in römischer Belletristik: das Problem von Entscheidungsfreiheit und Determinismus in Senecas Tragödien und Lucans Pharsalia*. München.
Wilamowitz-Moellendorff, U. von. 1883. Phaethon. *Hermes* 18: 396–434.
——— 1895. *Euripides: Herakles*. Zweite Bearbeitung. Bd. 2. Berlin.
Wildberger, J. 2006. *Seneca und die Stoa. Der Platz des Menschen in der Welt*. 2 Bde. Berlin [u.a.].
Williams, G. 1958. Some Aspects of Roman Marriage Ceremonies and Ideals. *Journal of Roman Studies* 48: 16–29.
Wilson, M. 1983. The Tragic Mode of Seneca's Troades. *Ramus* 12: 27–60.
Wlosok, A. 1960. *Laktanz und die philosophische Gnosis: Untersuchungen zu Geschichte und Terminologie der gnostischen Erlösungsvorstellung*. Heidelberg.

Wurnig, V. 1982. *Gestaltung und Funktion von Gefühlsdarstellungen in den Tragödien Senecas. Interpretationen zu einer Technik der dramatischen Stimmungserzeugung*. Bern.

Zielinski, T. 1899–1901. Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos. *Philologus Supplement* 8. Leipzig: 405–449.

Zintzen, C. 1972. *Alte virtus animosa cadit*. Gedanken zur Darstellung des Tragischen in Senecas Hercules Furens. In: Lefèvre, E. 1972: 149–209.

Zwierlein, O. 1966. *Die Rezitationsdramen Senecas, mit einem kritisch-exegetischen Anhang*. Meisenheim.

——— 1970. Studien zum antiken Drama (Rezension W. Steidle. München 1968). *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 222: 196–227 (Ndr. in: Zwierlein, O. 2004: Bd. 2, 53–93).

——— 1983. *Prolegomena zu einer kritischen Ausgabe der Tragödien Senecas*. Wiesbaden.

——— 1986. *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas*. Wiesbaden.

——— 1987. *L. Annaei Senecae Tragoediae. Repr. with corrections*. Oxford.

——— 2004 (1984). Senecas Hercules im Lichte kaiserzeitlicher und spätantiker Deutung. Mit einem Anhang über tragische Schuld sowie Seneca-Imitationen bei Claudian und Boethius. In: Zwierlein 2004: Bd. 1, 1–56 (= Wiesbaden 1984).

——— 2004. *Lucubrationes Philologae*. Hg. von R. Jakobi [u. a.]. 2 Bde. Berlin [u. a.].

STELLENREGISTER

ARISTOTELES
Poetik
1149b12–15 56
1451a11–15 1 Anm. 4
1452b24 f. 126 Anm. 14
1462a17–1462b2 57

CATULL
61,76–115 167
61,77 f. 189
61,79 170
61,94 f. 170
61,126 f. 173
61,159 f. 208
61,164–166 208
62,1–4 168 Anm. 21
64,34 187
64,139–141 166 Anm. 18
64,278–302 187

EUGRAPHIUS
zu Ter. Haut. 410, p. 177 f. Wessner 181, 183

EURIPIDES
Kyklop
213 f. 216 Anm. 4
523 40 Anm. 95
Herakles
494 f. 100 f.
Medea
18 f. 163
1321 f. 210
Phaethon
frg. 773, 19 ff. Kannicht 84
frg. 773, 43–50 Kannicht 88

FESTUS
245 L. 208
289 L. 168

HOMER
Ilias
1,78–83 145 f.
1,105–108 145 f.
18,491–496 164
Odyssee
9,373 f. 40
20,356 f. 47 Anm. 113

HYGINUS
Fabulae
258 15

KLEOMEDES
2,6 197 Anm. 105

LUCAN
1,540–544 15
6,645 34 Anm. 76
7,451 f. 16

LUKIAN
Herodot
5 209
Symposion
47 211 Anm. 137

MANILIUS
5,462 f. 14, 16, 218

MENANDER
Aspis
417 f. 56 f.
Dyskolos
186–188 56
862–865 56

OVID
Ars amatoria
1,327–330 14
Heroides
12,134 165
12,137–141 172, 193 Anm. 90
12,151 f. 211
12,155 f. 168
12,212 179 Anm. 58
Metamorphoses
6,583–585 106
6,655–659 52 Anm. 125

Metamorphoses (*cont.*)
7,220–237 190, 210
7,350–398 210
13,441–446 133 Anm. 38

PLAUTUS
Amphitruo
113 f. 214
149 38 Anm. 88
272–284 77 Anm. 19, 214
513 f. 214
543 ff. 38 Anm. 88
546–550 217
738 51
Casina
118 169 Anm. 26
765 f. 176
802 f. 44 Anm. 103
806–810 176
Menaechmi
875–884 220 f.

PINDAR
Paiane
9 = frg. 52k Sn.–M. 14 f., 36

PLINIUS DER ÄLTERE
Naturalis historia
2,54 36
2,57 197
7,212 f. 64 Anm. 160
27,2 f. 190 Anm. 83

PLINIUS DER JÜNGERE
Epistulae
7,17,2–4 9 Anm. 32

SENECA DER ÄLTERE
Suasoriae
3,4 146

SENECA
Agamemnon
34–36 58
53–56 23, 58
469–473 46 Anm. 112
726 f. 66
868 47
908 f. 58
Hercules furens
1–124 71–80
4–18 76 f.
57–63 77 f.
64–74 4, 71–74, 78 f.
74 4
108 f. 120
113 f. 78, 83
123 f. 79 f.
125–204 80–82
134 f. 84 f.
137–163 85 f., 88
197–201 86 f.
201 82, 88
202–204 84
205–308 88–91
207 f. 82 f.
209–213 111
252 f. 86
254–258 83
259–267 87, 97
268–270 86
277 f. 90, 98
279 f. 83
313 f. 99
345–351 93
434 f. 87 f.
506–515 94, 105 f.
516–519 98 f.
520–523 94 f., 98 f., 101, 104–106, 109, 216
524–528 102
547–549 102
582–591 103
592–1053 110–119
592–615 95 f.
616 f. 104
618–624 96, 109 f.
643 f. 113
662–829 112–114
924–929 115 f.
939–1026 116–118
1040–1044 118 f.
1100 ff. 220
1300 f. 108
Hercules Oetaeus
1015 47
1128–1130 95
Medea
1–55 165–171
1–18 177 f., 192
27–29 167–169, 177, 196, 198, 211
32–34 210

37–39 169, 201
50–54 170 f.
56–58 173 f., 178 f., 191
59–66 170, 173 f., 178 f., 183
67–74 167 f., 173 f., 178 f., 183, 191
75–101 173 f.
102–115 173–177, 192
116–300 178–183
116 f. 171–173, 178, 180 f.
179–181 178 f.
218 f. 184 f.
270 179 f.
288–299 180
299 f. 182 f., 186, 188
398–400 183–185
415–417 185
431–446 186
486–489 206
529 f. 185 f.
570–576 186–188
577 f. 189
670–739 190
740–749 190 f.
750 f. 191
769 f. 193–195
770–811 192, 195–198
838 f. 189
840–842 193, 198
843 f. 187 f.
847 f. 199
859–890 200 f.
874–878 196, 198 f., 211, 215
893–896 201 f.
919–925 202
932–936 203
945–947 204
956 f. 203 f.
958–961 204
969–971 203
972–977 207
982–986 205, 206 f.
992–997 207 f.
1004–1006 203
1012 f. 205 f.
1020 f. 208 f.
1022–1025 210–212

Naturales Quaestiones
6,1,4 f. 67
7,1 37

Octavia
75 ff. 39 Anm. 92
665 f. 188
682–689 88 Anm. 57, 188
899 f. 207 Anm. 128

Oedipus
4 f. 25 Anm. 52
36 74
108 f. 140 Anm. 60
216 179 Anm. 58
288–292 143 f.
299 ff. 219 Anm. 6
549 33 Anm. 75
822–824 142

Phaedra
583–586 106
601–607 107
710–712 107
730 f. 107 f.
835–837 96 Anm. 80
1050–1055 67 Anm. 165
1242 f. 69

Phoenissae
9 25
18 85
43 f. 66
306 f. 108 Anm. 109

Thyestes
1–121 4, 17–24
48–51 18 f., 42
63–67 4, 19, 22
103 f. 65 f., 68
105 f. 4, 19 f.
107–119 20 f.
120 f. 22–24
261–265 65–69
279–281 60 f., 215, 221
404–422 60 f.
539–542 62
607–614 31 f., 57 f.
623–884 24–37
636–638 24–26, 28, 30–32
677–679 33 f.
696–704 67 f.
776–788 24–26, 34 f., 39, 215
791–793 27–29, 34 f.
802–804 27 f.
825–829 27 f., 42
885–919 37–41
885 f. 37
896 f. 37 f.
891–895 38 f.
911 f. 40 f.
957–960 48
970–1112 41–55

Thyestes (*cont.*)
985b–997a 44–49
990–995 42 f., 216
999–1004 43 f., 45
1004–1006 49 f., 53
1020 f. 50 f.
1034–1037 51–53
1068–1074 53 f.
1077–1087 54 f.
1110–1112 55
Troades
1–163 125 f., 128, 130, 136, 155, 159 f.
19–21 140 f.
56–62 126, 136, 140, 161 f.
164–370 126–152, 160 f.
164–167 132
170–170bis 141
191–194 133 f., 136
207 f. 138
244–249 138
250–291 138, 146–148, 151, 162
299 f. 138
331 f. 139
337 f. 132 f., 156
349–370 139 f., 142–152, 215
371–408 153–159, 161
409–813 160
409–412 131, 154–156
432–434 157
533–535 151
680–685 100 f.
792 162
1126–1129 158 f.
1162–1164 159

SOPHOKLES
Trachinierinnen
58 143
391 f. 143

TERENZ
Andria
474–476 219
581 168 Anm. 21
Heautontimorumenos
410 181

VERGIL
Aeneis
2,483 f. 117 Anm. 134
3,631–363 40
6,721 158
7,552 20 Anm. 29

SACHREGISTER

Abenddämmerung, 26–28, 37 f., 220
Akteinteilung, 2 Anm. 8
Altar, *siehe* Bühnenaltar
ambitus, 183–185
Amme, *siehe* Funktionsfigur
Anrede, 26, 50, 86, 90, 107, 132 f., 140, 142, 144 f., 149
siehe auch Apostrophe
Aparte, *siehe* Beiseite-Sprechen
Apostrophe, 91, 131, 155, *siehe auch* Anrede
Argos (Mycenae), 15, 18, 21, 31, 40, 60, 78, 96
aspergere, 85
Aufführung *versus* Rezitation, 5, 7, 9 f., 29, 72, 89 Anm. 60, 91 Anm. 66, 111 Anm. 114, 117 f., 124 f., 142, 181, 196 Anm. 102
„Auflösung des Dramenkörpers“, 6–8, 135
Auftrittsankündigung, 19 Anm. 26, 57, 80, 84, 87, 93, 95, 112, 114, 142, 178
Auftrittsmonolog, 61, 93, 95, 111, 131, 178, 186
Aulis, 126, 138–140, 151 f.

Beiseite-Sprechen (Aparte), 9 Anm. 28, 35, 44 f.
Beobachten, 21, 40 f., 45, 61 f.
Beschreibung, *siehe* Ekphrasis
Bittritual, 179
Botenbericht, 24–39, 67, 117, 126–130, 132, 134, 158 f., 190, 199–201, 215 f., 224
Bühnenaltar, 82, 84 f., 87, 90 f., 94, 105, 115, 118, 189, 192
„Bühnenfremdheit“, *siehe* Aufführung
Bühnenhandlung, 9 f., 89, 104–106, 110–112, 114–119, 142 Anm. 65, 200–202, 204, 207 Anm. 129
Bühnentür, 22, 116 f., 178

Cerberus, 72 Anm. 3, 78, 96, 112
Chor, *siehe auch* Funktionsfigur
Bühnenpräsenz, 37, 112, 114 f., 126 Anm. 13, 130–132, 141, 155, 159, 180, 198–201, 221–223
Garant der Sukzession, 221–223
Identifikation *versus* Anonymität, 29 Anm. 63, 81, 86, 126–133, 156–159, 161, 171 Anm. 37, 222
Interaktion mit anderen Figuren, 28–35, 80, 82–91, 95, 101–103, 114, 118, 126–132, 144 f., 180, 188, 200 f., 220
Unwissenheit, 29–35, 198, 200, 202, 215
Chorlied
Bezug zur Handlung, 153 f., 156, 171, 174–176, 181 f.
comissatio, 39
coniunx (Ehefrau), 166, 169 Anm. 28, 170, 175, 202–206
contemplatio caeli, 77
„Crescendoprinzip“, 99, 124 Anm. 7

Deixis, 86, 132 f., 156, 223
déjà-vu-Erlebnis, 49, 54, 63 f.
Divination (Vorhersage), 74, 125, 145 f., 148–152
domum deductio, *siehe* Hochzeitsrituale: Prozession
Doppeldeutigkeit, 30–32, 43, 90, 202
Durchsetzungsschwäche, 61, 147 f., 150

„Einheit der Zeit“, *siehe* Tagesspanne
„Einheit des Ortes“, *siehe* Schauplatzwechsel
Einheit, dramatische *versus* thematische bzw. motivische, 6–8, 124 f., 160 f., 182, 225
Ekkyklema, 39 f., 43 Anm. 101, 54, 129 Anm. 23, 219
Ekphrasis, 20 f., 33, 66, 76–79, 85, 95, 112–114
Ende, offenes, 55
Epithalamion, 172 f.
Epiphanie, 66 f., 92, 98, 101–106, 127, 133, 141, 151, 153, 158, 162, 192 f., 195
Episierung des Dramas, 2, 5, 123 f., 213
Erdbeben, 41, 65, 67 f.
Erinnerung, falsche, 51
Essen und Trinken, 39–45
Etymologie, 76 Anm. 15, 179 Anm. 58
exostra, 39, *siehe auch* Ekkyklema
Exposition, 61 Anm. 151, 83 f., 135–137, 165

Fackel, 38, 42, 47 Anm. 115, 118, 167–169, 173, 188 f., 192 f., 204, 208, 218
fatum, 74, 135 Anm. 45, 140, 148 Anm. 85, 149 f.

Figurenperspektive, 11 f., 13, 17, 23, 28, 61 Anm. 151, 75, 81, 140, 143, 151, 159, 171, 214–216
Funktionsfigur, 132, 156
Amme, 106–108, 178, 180, 190, 196, 199–201
Bote, *siehe* Botenbericht
Chor, 81, 222
Satelles, 66–68
Senex, 156
siehe auch personae mutae
furor, 20, 52 Anm. 124, 68, 120, 171, *siehe auch* Wahnsinn

Gastmahl, 39 f.
Gebete, 54 f., 68, 89 f., 92, 94–98, 115 f., 166, 177 f., 190–200, 212, 218
Geräusche
Lärm von Waffen, Geräten, 100, 104–106, 204 f.
Magenknurren, 43 f.
Türknarren, 178
Gesten, 53 f.
Gleichzeitigkeit, *siehe* Simultaneität
Götter, 25, 31 f., 38, 52, 54, 77, 95, 126, 140, 161 f., 166, 173, 177 f., 191

Hain, 33 f., 41
Halluzination, 11 f., 47–49, 51, 54, 99–101, 116–118, 157 f., 204, 215 f.
siehe auch Illusion, Wahrnehmungsstörung
Himmelssturm, 72–74
Hochzeitsgedichte, 164, 170, 174, 187
Hochzeitsrituale, 163–165, 173 f., 191–193, 218
Entschleierung, 187, 209
Fackelraub, 168 f.
Fescennini versus, 173, 175
Geschenke, 186–188
Hochzeitswagen, 211
Lieder, 172–178
Opfer, 169 f., 182 f., 186, 188–192, 198
Prozession, 164 f., 167 f., 171–178, 180, 182 f., 188 f., 193, 199, 205–212
tunica recta, 170 f.
Hymenaios (Lied), *siehe* Hochzeitsrituale: Prozession

i (*ite*) *nunc*, 20
Illusion, 11 f., 43 f., 47, 98–110, 116, 118, 204, 215 f.
siehe auch Halluzination, Wahrnehmungsstörung

imitatio, 94
Informationsvergabe, sprachlich *versus* nicht-sprachlich, 9 f., 12, 32, 49, 104–106, 214
Informiertheit von Figuren und Publikum, 30 f., 52, 127–129, 137, 139, 165 f.
Inszenierungsanweisungen, 9, 34 Anm. 77, 49, 54 Anm. 129, 82, 104–108, 112 Anm. 115, 115, 200, 214
introire, 19 Anm. 26
ira, 157, 167, 185, 203
Ironie, dramatische, 32, 114, 140, 147, 211

Jenseitsstrafe, 21 f., 41, 113

Katabasis, 71
Kommos, 126, 128, 155
Kommunikation
monologisch *versus* dialogisch, 91, 201
Scheitern der Kommunikation, *siehe* Schweigen
Komödienmotiv, 44
Kosmos, 47 f., 53 f., 116, *siehe auch* Sympathie
Kostüm, 112, 130, 151, 222
Krieg, 81 f., 156 f., 162

Lektüre von Dramentexten, 9 f. 125, 160
siehe auch Aufführung
Liebeselegie, 167
luxuria, 39

Metapoetik, 94, 217, 219
Mittagszeit, 26, 39, 56, 59, 96
Mnemotechnik, 77
Mondfinsternis, 195–198
Morgendämmerung, *siehe* Sonnenaufgang
Motivierung, 142, 149 f., 152
Mycenae, *siehe* Argos

Nacht, 18, 25–28, 33, 38 Anm. 88, 39, 42 f., 46, 48, 54 f., 76–79, 81, 91 f., 119, 181, 199, 207, 211 f., 214, 217

Off (außerszenischer Raum), 58–60, 62, 131, 141, 155, 160, 174, 188 f., 190 f., 200, 212, 218, 220, 224
Öffentlichkeit, 207
omen, *siehe* Vorzeichen
Opfer, 94, 114–116, 127, 133, 137–140, 142, 145, 152, 158, 169 f., 173 f., 182 f., 189 f., 192, 198, 203, 212, 218 f.
Orakel, 140 Anm. 60, 144

Palast, 20, 22 f., 33, 39, 54, 65 f., 68, 115 f., 178, 189, 204
„Pankorrelationismus“, 7 Anm. 27, 194
personae mutae
Astyanax, 118 Anm. 139, 132 Anm. 33, 156, 162
Diener, Soldaten, 39, 53, 104–106, 111, 115, 142 f., 156, 179 f.
Kinder, 61 f., 82, 85 Anm. 49, 90, 94, 101 Anm. 90, 103 f., 111 f., 115, 118, 187, 199–204, 206–208, 224
Personifikation, 22 Anm. 42, 24, 31 Anm. 70, 71 Anm. 1, 126
Perspektive, *siehe* Figurenperspektive
pietas, 186, 203
poeta doctus, 197
Polyxena, 162
praefatio, 9
prodigium, *siehe* Vorzeichen
pronuba, 169

quid hoc (*est*)?, 47, 68, 118 Anm. 140

Rache, 40, 50, 59 f., 99 Anm. 88, 112 f., 165, 167, 171, 177 f., 183–186, 200, 202–204, 206, 209 f.
rapere, *rapi*, 24, 30
Realität, szenische, 11, 44, 47, 50, 65 f., 193, 195 f., 204
Regieanweisungen, *siehe* Inszenierungsanweisungen
Rezitation, *siehe* Aufführung
Rhetorik (rhetorische Manier), 6, 96, 109
Rhythmus, dramatischer, 60–62, 110–119, 142 f., 200 f., 223 f.
Ringkomposition, 126, 160 f.

Satelles, *siehe* Funktionsfigur
Schauplatzwechsel, 128, 131 f., 155 f., 159, 213, 221, 223
Scheidung, 165, 170, 178, 206, 212
Schicksal, *siehe fatum*
Schlangenwagen, 190, 206, 210 f.
Schweigen (Verstummen, stumme Präsenz), 86, 88, 101, 106–110, 111 Anm. 114, 145, 151 f., 154, 162, 200
Selbstmord, 97, 108
Selenelion, 197 Anm. 104
Senex, *siehe* Funktionsfigur
Simultaneität, 2–4, 72, 123, 134, 141, 143, 159, 163, 174, 189, 196, 198, 212, 215, 218, 223
slow motion, *siehe* Zeitdehnung
Sonne (Sonnengott), 14, 22–24, 78, 80, 95 f., 169, 177
Sonnenaufgang, 22 f., 58, 75–92, 119, 127, 141
Sonnenfinsternis, 14–17, 36 f., 46, 52, 193 f.
Sonnenrücklauf, 13–69 *passim*, 217 f.
Sonnenuntergang, 26 f., 34, 46, 196
Spannung, 57, 75, 119, 151, 166 Anm. 14, 216
Speisezimmer, 39 Anm. 91, 41–43, 47 Anm. 113, 48, 54, 215 f.
Spielzeit, 1
sponsus, 166, *siehe auch coniunx*
Sprecherzuweisung, 52 f., 130
Sterne, 76 f., 79, 116 f., 190, 194, 216 f. Anm. 4
Gleichsetzung von Sternen und Göttern, 38 f., 42, 54, 76 Anm. 16, 78 f.
Stichomythie, 62
Streitgespräch (Agon), 94, 127, 132–141, 145, 148 f., 152, 160 f.
Sukzession, 1–6, 8, 13, 28, 49, 62–64, 75, 110, 119, 123, 141, 159 f., 181 f., 213, 221–223
superbia, 31
Sympathie (συμπάθεια), 11

Taenarum (Taenarus), 93, 95
Tagesspanne, 56–59, 62, 75, 78, 119, 163, 216–218
Tempel, 104 f.
Tempo, *siehe* Rhythmus, dramatischer
Tempuswechsel, 4, 25–28, 72 f., 113, 193 f., 205
Theben, 78, 81, 83, 86
Thyestesmahl, 14, 39, 51, 58, 163
Tod, 107 f., 153, 156–158
Todesfurcht, 100, 153
Totenklage, 155
siehe auch Kommos
Trauer, 154 f.
Triumph, 81 Anm. 38, 87, 95 Anm. 78

Überhören, 34, 215
Übersehen, 29 f., 32, 35, 143, 149, 151, 198, 215
Unterwelt, 50, 72, 74, 77 f., 95, 102, 112–114, 153
Unwetter, 45–47, 55

Verbannung, 180 f.
Verstummen, *siehe* Schweigen
virtus, 82, 87, 93 f., 102
vita activa und *passiva*, 85–87
Vorgeschichte, 163
Vorwissen der Figuren, 115 Anm. 125, 127 f., 144

Vorwissen der Rezipienten, 163, 165
Vorzeichen (*omen*, *prodigium*), 11, 15, 43 f., 48, 66 f.

Wahnsinn, 72–74, 112, 115–120
Wahrnehmungsstörungen, 11 f., 46–49, 65–69, 98–110, 120, 203 f., 215 f.
siehe auch Illusion, Halluzination
Weltuntergang, 28, 37
Wortkulisse, 38, 66, 76

Zauberei, 179, 190–198, 200
Zeigen, 21, *siehe auch* Deixis, Gesten
Zeit, dramatische (gespielte Zeit), 1–6, 56–64
Flexibilität der dramatischen Zeit, *siehe* Zeitdehnung, Zeitraffung
Zeit, gespielte, *siehe* Zeit, dramatische
Zeitangabe, 140 f., 177, 196, 199
Zeitdehnung, 16, 58 f.
Zeitraffung, 28, 58–62, 72, 124 f., 142, 174, 200, 219–221
Zeitsprung, 181
Zeitwahrnehmung, subjektive, 175 f., 213 f.
Zufall, 143
Zuschauen, 4, 21 f., 38, 201 f., 207, 209